





AUGUSTE RODIN
DIE KUNST

GESPRÄCHE DES MEISTERS
GESAMMELT VON PAUL GSELL

ERNST ROWOHLT VERLAG, LEIPZIG
1912

Dies Buch wurde von Paul Prina übersetzt und von Walter Tiemann ausgestattet. Die Clichés der Illustrationen sind nach photographischen Aufnahmen der Firmen Braun & Co., Bulloy, Druet, Giraudon hergestellt. Druck von W. Drugulin, Leipzig

Erste Auflage

VORWORT



D IE Anhöhe über dem Dörfchen Val Fleury, das zu Meudon gehört, wird von einer Gruppe malerischer Gebäude gekrönt.

Man ahnt, daß sie einem Künstler gehören, denn sie entzücken das Auge.

Es ist der Wohnsitz Auguste Rodins.

Ein Gartenhaus im Stile Louis-treize aus roten Backsteinen und Quadern mit hohem Giebeldach dient ihm als Wohnung.

Daneben erhebt sich ein geräumiger Rundbau, den man durch eine Säulenhalle betritt. Diese Halle be-

herbergte im Jahre 1900 die Sonderausstellung der Werke Rodins neben dem Pont de l'Alma. Da sie ihm gefiel, ließ er sie hier wieder aufbauen, und jetzt dient sie ihm als Atelier.

Etwas weiter, dicht am Rande der Böschung, die den Hügel abgrenzt, erblickt man ein Schloß aus dem achtzehnten Jahrhundert oder vielmehr nur eine Fassade, ein schönes Portal mit dreieckigem Giebel und einem schmiedeeisernen Gitter.

Alle diese Gebäude heben sich von einem idyllischen Garten ab.

Die Lage ist sicher eine der schönsten in der Umgebung von Paris. Die Natur hat den Ort ungemein lieblich gestaltet, und der Bildhauer, der sich hier niedergelassen, war seit mehr als zwanzig Jahren unentwegt bemüht, ihm alle Verschönerungen angedeihen zu lassen, die sein Geschmack erfand.

* * *

Vor einem Jahre, am Abend eines leuchtenden Maientags, vertraute ich Auguste Rodin, als ich mit ihm unter den schattigen Bäumen seines anmutigen Hügels spazieren ging, meinen Wunsch an, nach seinem Diktat seine Betrachtungen über die Kunst niederzuschreiben. Er lächelte:

Sie sind ein Original! Sie interessieren sich also noch für Kunst. Das ist eine Beschäftigung, die heute kaum zeitgemäß ist.

Heute machen die Künstler und ihre Freunde den Eindruck fossiler Tiere. Stellen Sie sich ein durch die Straßen von Paris wanderndes Megatherium oder einen Diplodocus vor. So ungefähr müssen wir auf unsere Zeitgenossen wirken.

Unsere Epoche gehört den Ingenieuren, den Großkaufleuten und Fabrikbesitzern, aber nicht den Künstlern.

Das moderne Leben richtet sich ganz und gar auf den Nutzen: man bemüht sich, das Dasein in materieller Hinsicht zu bessern, die Wissenschaft hat täglich Erfindungen auf dem Gebiet der Nahrungspflege, der Kleidung oder der Verkehrsmittel zu verzeichnen, sie wirft billige und schlechte Erzeugnisse auf den Markt, die der großen Menge nichts als verfälschte Genüsse bieten; allerdings verdanken wir ihr auch wirkliche Vervollkommnungen, die alle unsere Bedürfnisse zu befriedigen imstande sind.

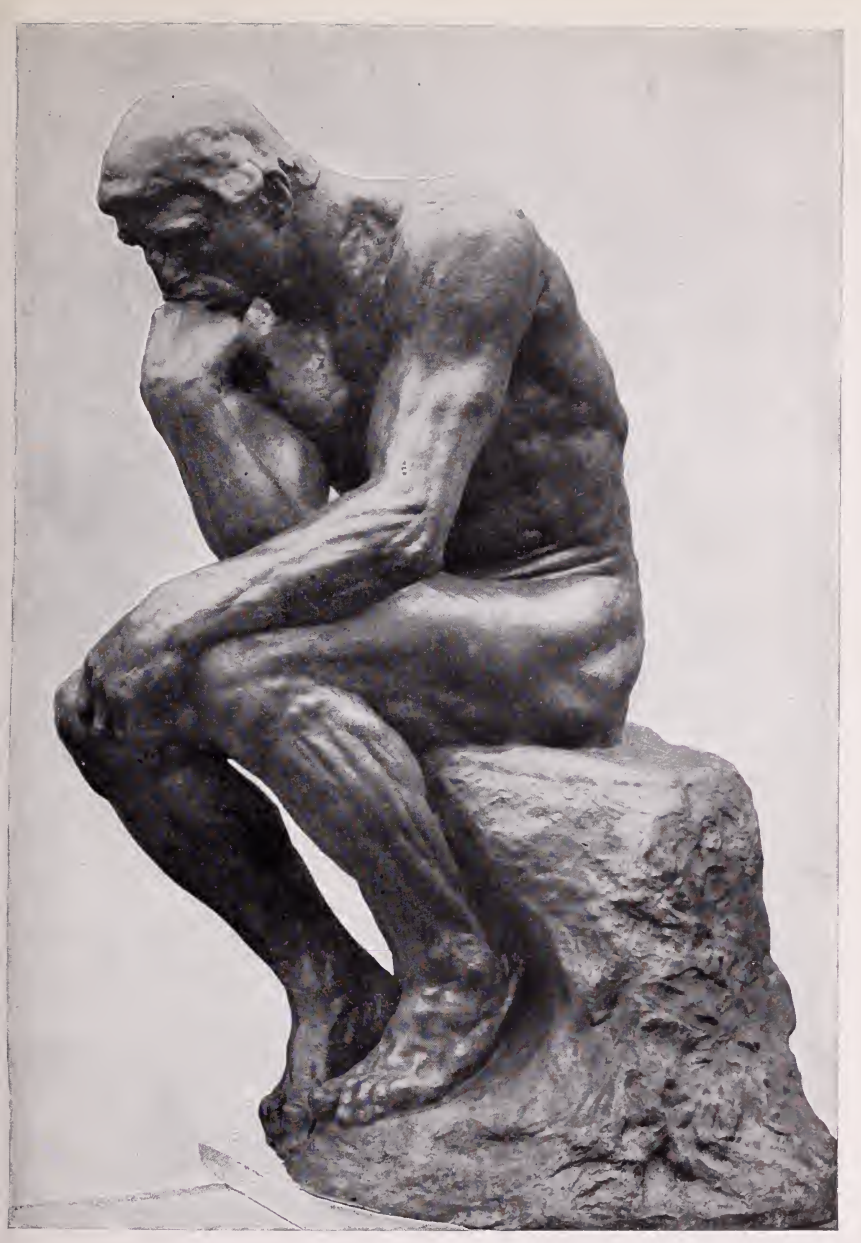
Nach Geist, Gedanken, Träumen fragt man nicht mehr. Die Kunst ist tot.

Kunst ist Vergeistigung. Sie bedeutet die höchste Freude des Geistes, der die Natur durchdringt und in ihr den gleichen Geist ahnt, von dem auch sie

beseelt ist. Sie ist ein Genuß für den Verstand, der mit offenen Augen ins Universum schaut und es dadurch von neuem erschafft, daß er es mit Bewußtsein erleuchtet. Die Kunst ist die erhabenste Aufgabe des Menschen, weil sie eine Übung für das Denken ist, das die Welt zu verstehen und sie verständlich zu machen sucht.

Heute glauben die Menschen die Kunst entbehren zu können. Sie wollen nicht mehr nachsinnen, betrachten und ihre Phantasie anregen: sie wollen nur noch physischen Genuß. Die erhabenen und tiefen Wahrheiten sind ihnen gleichgültig; es genügt ihnen, ihre leiblichen Gelüste zu befriedigen. Die Menschheit ist tierisch und roh geworden; sie weiß mit den Künstlern nichts anzufangen.

Kunst ist ferner Geschmack. Alle Dinge, die ein Künstler bildet, müssen vom Reflex seines Gefühls getroffen werden. Das Lächeln der menschlichen Seele muß Haus und Hausgerät verraten. Der Reiz geistiger Arbeit und gefühlvoller Anteilnahme muß mit allem, was den Menschen dient, untrennbar verbunden sein. Aber wieviele Zeitgenossen empfinden die Notwendigkeit, ihr Haus und ihre Wohnung geschmackvoll zu gestalten? Einst, im alten Frankreich, gab es überall Kunst. Die bescheidensten Leute, selbst



Der Denker von A. Rodin.

die Bauern, gebrauchten nur Dinge, deren Anblick erfreute. Stühle, Tische, Kochtöpfe und Bratspieße waren hübsch. Jetzt ist die Kunst aus dem täglichen Leben vertrieben. Was nützlich ist, sagt man, braucht nicht schön zu sein. Alles ist häßlich; man verfertigt es in Eile und plump mit öden, fühllosen Maschinen. Die Künstler sind die Feinde!

Mein lieber Gsell, Sie wollen die Träumereien eines Künstlers aufzeichnen? Lassen Sie sich anschauen: Sie sind wahrhaftig ein seltener Mensch!

— *Ich weiß wohl, erwiderte ich, daß die Kunst die geringste Sorge unserer Zeit ist. Aber ich wünsche von ganzem Herzen, daß dieses Buch eine Verwahrung gegen die Ideen von heute sein möge. Ich wünsche, daß Ihre Stimme unsere Zeitgenossen erwecken und sie begreifen lehren möge, welch ein Verbrechen sie auf sich luden, als sie sich das beste Teil unseres nationalen Erbes entgehen ließen: die glühende Liebe für Schönheit und Kunst.*

Die Götter hören Sie! *antwortete Rodin.*

* * *

Wir gelangten zur Rotunde, die ihm als Atelier dient. Unter dem Säulengang haben verschiedene Antiken ein Obdach gefunden. Gegenüber einer kleinen halbverschleierten Vestalin steht ein ernster in die Toga gehüllter Redner, und nicht weit davon reitet ein Amor tyrannisch ein Seeungetüm. Inmitten dieser Gestalten erheben sich zwei entzückend graziöse korinthische Säulen aus rosigem Marmor. Alle diese kostbaren Trümmer verraten die Verehrung meines Gastfreundes für Griechenland und Rom.

Auf dem Rande eines tiefen Wasserbeckens ruhen schlaftrunken zwei schöne Schwäne. Als wir vorüber gehen, heben sie ihren langen Hals in die Höhe und lassen ein zorniges Fauchen vernehmen. Ihr unfreundliches Wesen veranlaßte mich zu der Bemerkung, daß diese Vögel doch gar keinen Verstand besitzen.

— Sie besitzen eine Intelligenz der Linien, das ist doch genug, *versetzte lachend Rodin.*

Unter dem schattigen Laubdach sieht man mehrere kleine zylindrische Marmoraltäre, die mit Ochsenschädeln und Laubgewinden geschmückt sind. In einer Laube, die das Astwerk eines Sophora bildet, opfert

ein junger Mithra ohne Kopf einen geweihten Stier. An einem runden Platz schläft ein Eros auf einem Löwenfell: der Schlaf hat den bezwungen, der die wilden Tiere zwingt.



Erscheint nicht auch Ihnen, *sprach Rodin*, das grüne Laub als der geeignetste Rahmen für antike Skulpturen? Könnte man z. B. diesen kleinen schlummernden Eros nicht für den wahren Gott dieses Gartens halten? Seine runden und vollen Formen sind gleichsam die Geschwister dieses lichten und üppigen Blattwerks. Die griechischen Künstler hatten eine so

große Liebe zur Natur, daß ihre Werke sich darin wie in ihrem ureigenen Elemente baden.

Man beachte den feinen Unterschied: Gewöhnlich stellt man Statuen in einen Garten, um ihn zu verschönern. Rodin tut es, um die Statuen zu verschönern. Für ihn bleibt die Natur stets die unumschränkte Herrin und die höchste Vollendung.

Eine griechische Amphora aus rotem Ton, die wahrscheinlich Jahrhunderte lang auf dem Meeresgrunde gelegen hat, denn sie ist mit einer Menge reizender korallenartiger Gebilde inkrustiert, ruht an einen Buchsbaumrand gelehnt am Boden. Sie scheint dort achtlos vergessen worden zu sein, und doch könnte sie sich dem Auge kaum reizvoller darbieten, denn das Natürliche ist das Geschmackvollste.

Etwas weiter erblickt man den schönen Torso einer Venus. Ihre Brüste sind unter einem auf dem Rücken geknoteten Tuch verborgen. Unwillkürlich denkt man an einen Tartüff, der aus Schamgefühl solche ihm zu aufregend erscheinenden Reize verdecken zu müssen geglaubt hat:

„Auf solchem Anblick lastet Gottes Fluch!
Das könnte sündige Gedanken wecken.“

(Deutsch von L. Fulda.)

Mein Gastfreund jedoch hat, wie ich versichern kann, nichts gemein mit dem Schützling Orgons. Er belehrte mich über den Beweggrund, der ihn bei dieser Verhüllung geleitet hat:

Ich habe den Busen der Statue deshalb bedeckt, weil gerade dieser Teil weniger schön ist als alles übrige.

Nun ließ er mich durch eine Tür, deren Riegel er bei Seite schob, auf die Terrasse treten, wo er die Fassade aus dem achtzehnten Jahrhundert errichtet hat, von der ich bereits sprach.

In der Nähe wirkt diese vornehme Architektur imposant: man sieht einen majestätischen Portikus, zu dem acht Stufen hinaufführen; im säulengetragenen Giebel befinden sich Skulpturen: eine Themis mit Amoretten.

Unlängst noch, sagte Rodin, stand dieses schöne Schloß auf einem sanft abfallenden Hügel im benachbarten Issy. Ich konnte es oft bewundern, wenn ich zufällig vorüberging. Da wurde es eines Tages von Terrainspekulanten gekauft und abgebrochen.

Bei diesen Worten blitzte es zornig in seinen Augen auf.

Sie können sich nicht vorstellen, fuhr er fort, welch

ein Abscheu mich beim Begehen dieses Verbrechens ergriff. Solch ein herrliches Bauwerk niederzureißen! Das wirkte auf mich, als ob diese Übeltäter vor meinen Augen eine schöne Jungfrau qualvoll hingemordet hätten.

Eine schöne Jungfrau! *Rodin betonte diese Worte mit einer tiefen Frömmigkeit. Ich fühlte, daß der weiße und kräftige Körper des jungen Weibes für ihn das Meisterwerk der Schöpfung, das Wunder aller Wunder ist. Er fuhr fort:*

Ich bat diese Tempelschänder, die Teile nicht mehr zu zerstückeln, sondern sie mir zu verkaufen. Sie gingen darauf ein. Ich ließ alle Steine hierher bringen und so gut als möglich wieder zusammenfügen. Leider habe ich, wie Sie sehen, nur eine Mauer aufrichten können.

In seinem Bestreben, sich ungesäumt einen unmittelbaren künstlerischen Genuß zu verschaffen, hat Rodin auf ein Verfolgen der gewöhnlichen und logischen Methode, die alle Teile eines Bauwerkes gleichzeitig fördert, verzichtet. Er hat bis jetzt nur eine Seite seines Schlosses wieder hergestellt, und wenn man einen Blick durch das Gitter des Eingangs wirft, sieht man nur festgestampfte Erde und darauf mit

Steinen bezeichnete Grundrisse, die den Plan des wieder zu errichtenden Bauwerks angeben. Es ist nur ein Schloß für die Augen . . . . das Schloß eines Künstlers!

— Diese alten Architekten, *murmelte Rodin vor sich hin*, waren in der Tat stolze Menschen! . . . . Besonders, wenn man sie mit ihren unwürdigen Nachfolgern von heute vergleicht!

Bei diesen Worten zog er mich an einen Punkt der Terrasse, wo ihm das Profil der Steinfassade die schönste Wirkung zu haben schien.

Wie harmonisch diese Silhouette den silberglänzenden Himmel durchschneidet, *sagte er*, und wie kühn sie das reizende Tal beherrscht, das sich dort unter uns hinzieht.

Er war ganz in Entzücken versunken. Wie ein Verliebter streifte er mit einem innigen Blick den Bau und die Landschaft.

Von dem hohen Punkte, wo wir standen, konnten unsere Blicke einen unermeßlichen Raum umspannen: In der Ebene zieht die Seine, worin lange Reihen hoher Pappeln sich spiegeln, als ein silbernes Band in einem großen Bogen durch das Land und verliert sich bei der schwerfälligen Brücke von Sèvres . . . . Von fern grüßt der weiße Kirchturm von Saint-Cloud,

an einen grünen Hügel gelehnt, herüber; dann tauchen die bläulichen Höhen von Suresnes auf, und ganz in der Ferne verschwimmt der Mont Valérien in einem zarten Nebel.

Zur Rechten dehnt sich Paris aus, das ungeheure Paris, bis zum äußersten Horizont mit seinen unzähligen Häusern, die bei der Entfernung so klein erscheinen, daß man glaubt, sie in der hohlen Hand halten zu können: Paris! von hier aus eine ungeheure und erhabene Vision, ein kolossaler Tiegel, worin Vergnügungen, Lüste, Schmerzen, wirksame Kräfte und ein fieberhaftes Jagen nach dem Ideal unaufhörlich bunt durcheinander brodeln.



Eva von Rodin.



ERSTES KAPITEL

DER REALISMUS IN DER KUNST.

AM äußersten Ende der langen Rue de l'Université, unmittelbar am Champ de Mars, in provinzialer Stille und in klösterlicher Abgeschiedenheit, liegt das staatliche Marmorlager.

Auf einem großen, von Gras überwucherten Hof schlummern mächtige graue Steinblöcke; nur wenige frische Bruchstellen sind blendend weiß. Diese Marmorblöcke hält der Staat hier in Verwahrung für die Bildhauer, die er mit seinen Aufträgen ehrt.

Auf einer Seite dieses Hofes liegen nebeneinander etwa zehn Ateliers, die verschiedenen Künstlern zur


Relief vom Höllenthor von Rodin.

Verfügung gestellt worden sind. Diese kleine wunderbar ruhige Bildhauerkolonie erweckt den Eindruck eines Klosters, mit einer allerdings neuen und eigenartigen Gemeinde.

Rodin hat zwei dieser Zellen inne. Die eine beherbergt das Gipsmodell seines Höllenthors; obgleich noch unvollendet, wirkt es doch ungemein packend; er arbeitet in der anderen. Ich habe ihn hier oft abends besucht, wenn er sein edles Tagewerk beendete. Still abseits sitzend, erwartete ich den Augenblick, wo die Dunkelheit ihn zwang, aufzuhören; so konnte ich ihn bei der Arbeit beobachten. Der Wunsch, das letzte Tageslicht auszunützen, versetzte seine Kräfte in fieberhafte Anspannung.

Ich war oft Zeuge, wie er mit rasender Schnelligkeit kleine Tonskizzen fertigte. Er tat es spielend in den Pausen, die er beim

sorgfältigen Ausarbeiten seiner großen Figuren machte. Solche auf den ersten Wurf entstandene Skizzen versetzen sein Genie in die höchste Leidenschaft, weil sie ihm erlauben, wie im Fluge schöne Gebärden oder Gesten festzuhalten, deren flüchtige Wahrheit bei einer gründlicheren und infolgedessen auch zeitraubenderen Studie verloren gehen könnte.

Seine Arbeitsmethode ist ganz eigenartig.

In seinem Atelier bewegen sich oder sitzen stets einige nackte männliche und weibliche Modelle.

Sie stehen in Rodins Diensten, damit er stets das Spiel nackter Formen in ihren von jedem Zwang befreiten Bewegungen vor Augen haben kann. Er betrachtet sie unaufhörlich und ist nun schon seit



Relief vom Höllenthor von Rodin.

langer Zeit mit dem Spiel der Muskeln aufs innigste vertraut geworden. Das Nackte, für die heutigen Menschen eine seltene Offenbarung und selbst für die Bildhauer im allgemeinen eine Erscheinung, deren Dauer auf die Sitzung beschränkt bleibt, ist für Rodin ein gewöhnlicher Anblick geworden. Diese herkömmliche Kenntnis des menschlichen Körpers, die die alten Griechen durch Anschauen der Übungen in der Palästra, des Diskuswerfens, der Faustkämpfe, des Ringens und der Wettläufe erwarben und die ihren Künstlern erlaubte, auf ganz natürliche Weise das Nackte anzuwenden, hat der Schöpfer des „Denkers" sich zu eigen gemacht durch die beständige Gegenwart unverhüllter menschlicher Körper, die vor seinen Augen auf- und abwandeln. Auf diese Weise ist es ihm gelungen, den Gefühlsausdruck aller Körperteile zu entziffern.

Man hält im allgemeinen das Antlitz für den einzigen Spiegel der Seele; die Beweglichkeit der Gesichtszüge scheint uns die einzige Äußerung des geistigen Lebens zu sein. In Wirklichkeit hat der Körper auch nicht einen einzigen Muskel, der nicht auf die inneren Veränderungen reagiert. Alle sprechen sie Freude aus oder Trauer, Enthusiasmus oder Verzweiflung, Heiterkeit oder Zorn. Ein sich hin-

gebender Körper und ausgestreckte Arme lächeln mit der gleichen Anmut wie Augen oder Lippen. Um jedoch alle Erscheinungen des Fleisches deuten zu können, muß man dem Studium des nackten Körpers die unermüdlichste Ausdauer und die angespannteste Aufmerksamkeit widmen. Das taten die antiken Meister, die dabei von den Sitten ihrer Zivilisation unterstützt wurden. Und das hat in unseren Tagen Rodin durch seine Willenskraft wieder zustande gebracht.

Sein Auge verfolgt unablässig seine Modelle; er genießt schweigend die Schönheit des Lebens, das in ihnen spielt; er bewundert die reizvolle Geschmeidigkeit eines jungen Weibes, das sich beugt, um einen Spachtel aufzuheben, die feine Grazie eines anderen, das sein goldenes Haar über dem Kopf in die Höhe hebt, die nervige Kraft eines schreitenden Mannes, und wenn dieser oder jene eine Bewegung machen, die ihm gefällt, so bittet er, in der betreffenden Stellung zu verharren. Dann greift er zum Ton, und im Nu ist eine Skizze fertig; ebenso sicher und bereit geht er zu einer anderen über und formt sie in derselben kurzen Zeit.

Eines Abends, als die Dunkelheit sein Atelier schon fast ganz in Schatten gelegt hatte und die Modelle

hinter Wandschirmen sich ankleideten, unterhielt ich mich mit dem Meister über seine künstlerische Methode.

— Ich staune, sagte ich ihm, über den Unterschied in der Arbeitsmethode, der zwischen Ihnen und allen übrigen Bildhauern besteht. Ich kenne viele und habe sie bei der Arbeit gesehen. Sie stellen ihr



Junge Frau von Rodin.

Modell auf ein Podium und lassen es diese oder jene Pose einnehmen. Sehr häufig biegen oder strecken sie ihm Arme und Beine nach ihrem Geschmack oder rücken an Kopf und Körper, je nachdem es ihnen gefällt, hin und her, ganz als ob es



Eva von Rodin.

sich um eine Gliederpuppe handelte. Dann fangen sie an zu arbeiten.

Sie dagegen warten, bis Ihre Modelle eine Haltung einnehmen, die Ihnen interessant genug erscheint, sie festzuhalten. Demnach könnte man fast annehmen, daß Sie weit mehr Ihren Modellen gehorchen, als diese Ihnen.

Rodin, der gerade beschäftigt war, seine Tonfiguren mit nassen Leinentüchern zu verhüllen, antwortete ruhig:

Ich gehorche nicht meinen Modellen, sondern der Natur.

Meine Zunftgenossen haben zweifellos ihre Gründe, so zu arbeiten, wie Sie es soeben geschildert haben. Durch diese Vergewaltigung der Natur, indem sie lebendige Menschen wie Puppen behandeln, laufen sie Gefahr, künstliche und tote Werke hervorzubringen.

Ich bei meiner unaufhörlichen Jagd nach Wahrheit und bei meinem beständigen Erforschen aller Regungen des physischen Lebens, werde mich wohl hüten, ihrem Beispiel zu folgen. Ich entnehme alle Bewegungen, die ich beobachte, dem wirklichen Leben, an ihrem Entstehen aber bin ich völlig unbeteiligt.

Selbst wenn der Vorwurf, an dem ich arbeite, mich zwingt, von meinem Modell eine ganz bestimmte Haltung

zu fordern, so äußere ich natürlich genau meine Wünsche, vermeide es jedoch sorgfältig, das Modell auf mechanische Weise in diese Stellung zu bringen, denn ich will nur das darstellen, was die Wirklichkeit mir freiwillig zeigt.



Danaïde von Rodin.

Ich gehorche in allem der Natur und würde niemals das Recht in Anspruch nehmen, sie zu meistern. Mein einziger Ehrgeiz ist, ihr unbedingt treu zu sein.

Dennoch, warf ich ein wenig schalkhaft ein, ist es nicht einfach Natur, was Sie in Ihren Werken zum Leben erwecken.

Er unterbrach jäh die Beschäftigung mit den feuchten Lappen und sagte, indem er die Augenbrauen runzelte:

Allerdings, einfach Natur!

Aber Sie sind doch gezwungen, sie umzugestalten ...

Durchaus nicht! Ich würde mich verfluchen, wenn ich es täte.

Aber der Beweis für die Umgestaltung ist, daß ein Abguß nicht im entferntesten den Eindruck Ihrer Arbeit geben würde.

Er überlegte kurz und sagte:

Gewiß, das liegt eben daran, daß der Abguß minder „wahr" ist, als meine Skulptur.

Denn es wäre einem Modell unmöglich, während der Zeit, worin man den Abguß fertigte, eine lebendig wirkende Stellung festzuhalten. Während ich meinem Gedächtnis den Gesamteindruck der Pose eingeprägt habe und unausgesetzt dafür sorge, daß das Modell sich nach meiner Erinnerung richtet.

Mehr noch; der Abguß gibt nur das Äußere wieder; ich arbeite außerdem den Geist heraus, der doch wohl auch einen Teil der Natur ausmacht.

Ich sehe die ganze Wahrheit, nicht nur die der Oberfläche.

Ich betone die Linien, die den von mir zu deutenden geistigen Zustand am besten ausdrücken.


Letzter Notschrei von Rodin.

Als er das gesagt hatte, zeigte er mir auf einem Schemel in meiner Nähe eine seiner schönsten Statuen, einen knieenden Jüngling, der seine Arme leidenschaftlich bittend zum Himmel hebt. Sein ganzes Wesen ist Angst. Der Leib beugt sich weit zurück, der Brustkasten schwillt an, der Hals

spannt sich verzweiflungsvoll, und die Hände strecken sich einem geheimnisvollen Wesen entgegen, an das sie sich festklammern möchten.

Sehen Sie, *sagte Rodin,* hier habe ich das ganze Spiel der Muskeln, die die höchste Not ausdrücken, herausgearbeitet. Hier besonders habe ich die Verzweigung der Sehnen, die das Ungestüm und die Leidenschaft des Gebets anzeigen, stark unterstrichen.

Bei diesen Worten hob er die nervigsten Teile seines Werkes hervor.

— Trotzdem lasse ich Sie nicht los, Meister, versetzte ich mit leichtem Spott: Sie sagten selbst, daß Sie „unterstrichen", „betont", „herausgearbeitet" haben. Das ist doch nichts anderes als eine Umgestaltung der Natur.

Er lachte herzlich über meine Hartnäckigkeit.

Nein und abermals nein! *entgegnete er,* ich habe sie nicht umgestaltet. Oder vielmehr, wenn ich es getan habe, so geschah es, ohne daß ich mir dessen im Augenblick bewußt geworden wäre. Das Gefühl, das mein Sehen bestimmte, hat mir die Natur so gezeigt, wie ich sie nachgebildet habe.

Wenn ich das, was ich sah, hätte abändern und verschönern wollen, so wäre nichts Gutes dabei herausgekommen.

Unmittelbar darauf begann er wieder:

— Ich gebe Ihnen zu, daß der Künstler die Natur ganz anders wahrnimmt, als sie der großen Menge erscheint, weil sein umfassenderes und intensiveres Gefühl ihn von den äußeren Formen zu den inneren Wahrheiten gelangen läßt.

Schließlich bleibt aber das einzige Prinzip in der Kunst, nur das nachzubilden, was man sieht. Allen ästhetischen Kleinigkeitskrämern zum Trotz bleibt jede andere Methode verhängnisvoll. Es gibt kein Mittel, die Natur zu verschönern.

Es handelt sich nur um das „Sehen".

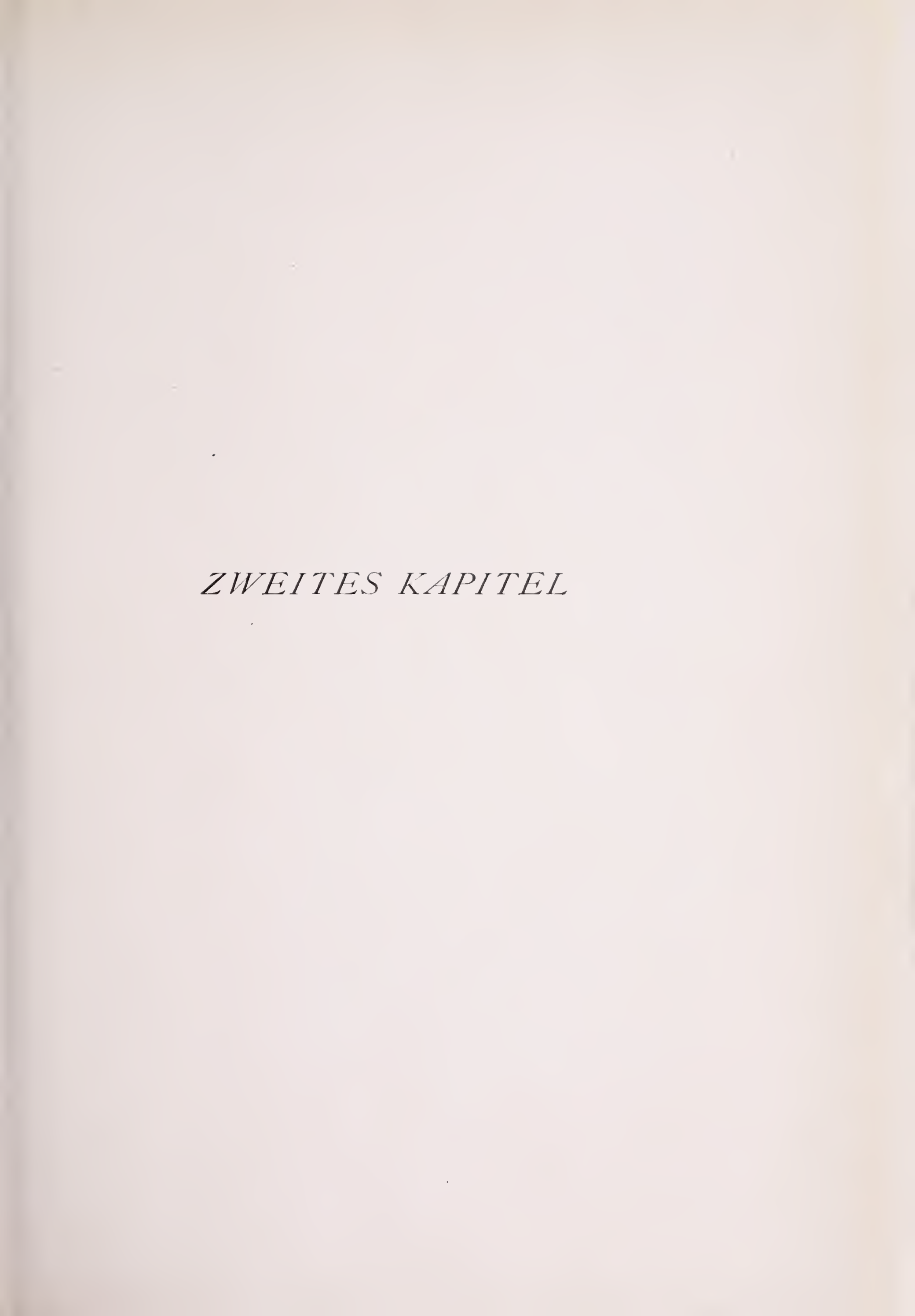
Zweifellos wird ein Durchschnittsmensch, wenn er die Natur nachbildet, niemals ein Kunstwerk schaffen: denn er betrachtet sie tatsächlich ohne zu „sehen", und wenn er auch peinlich genau jede Einzelheit wiedergibt, wird das Ergebnis doch schal und ohne Charakter sein. Der Künstlerberuf ist nun einmal nicht für die Durchschnittsmenschen gemacht, und selbst die besten Ratschläge könnten ihnen kein Talent vermitteln.

Der Künstler dagegen „sieht": sein Auge, in engster Verbindung mit seinem Herzen, dringt tief in den Schoß der Natur.

Deshalb darf der Künstler nur seinen Augen trauen.



Invocation von Rodin.



ZWEITES KAPITEL

FÜR DEN KÜNSTLER IST IN DER NATUR ALLES SCHÖN.

ALS ich ein andermal Rodin in seinem großen Atelier in Meudon besuchte, sah ich einen Abguß der sogenannten Vieille Heaulmière. Zu dieser Statuette, worin die Häßlichkeit ganz prachtvoll zum Ausdruck gebracht ist, wurde der Künstler durch das Gedicht Villons über die „schöne Helmschmiedin“ angeregt.

Die einst strahlend junge und anmutige Kurtisane wirkt jetzt in ihrem Verfall abstoßend. So stolz sie einst auf ihre Reize war, so sehr schämt sie sich jetzt ihrer Häßlichkeit.

Was stelltest du so früh dich ein,
du Greisenalter hart und trübe?
Wer will mein Trost und Retter sein,
daß ich an mir nicht Selbstmord übe?
(Deutsch von K. L. Ammer.)

Der Bildhauer ist dem Dichter Schritt für Schritt gefolgt. Die alte, mehr als mumienhaft zusammengeschrumpfte Dirne klagt laut über ihren körperlichen Verfall.

Gebeugt, zusammengekauert hockt sie da; der verzweifelte Blick wandert über ihre jammervoll schlaffen Brüste, ihren scheußlich faltigen Leib und über ihre Arme und Beine, die dürrer und kantiger als Rebenstöcke geworden sind.

Wenn ich dran denke, wie ich war
und was ich ward in all den Jahren,
wenn ich mich nackt im Spiegel schau,
Vertrocknet, mager, dürr und grau —
Und muß mich so verändert sehen
so will ich fast vor Wut vergehen.
. . . .

Die Stirn gefurcht, das Haar ergraut,
die hellen Augen eingesunken,
die einst so lachend dreingeschaut,
die einst so vielen zugewunken,
die Nase krumm und schönheitbar,



Vieille Heaulmière von A. Rodin.

Der Blick erloschen, tot und wirr,
die Ohren schlaff und voller Haar,
das Kinn gespitzt, die Lippen dürr.

Die Schultern bucklig, welk die Hand,
die Brüstchen ledern, eingefallen,
die Arme schlapp und abgespannt,
das blieb mir übrig von dem allen.
Mein süßes Ding! O pfui, o Schmach!
Der Garten struppig wie 'ne Bürste,
die einst so prallen Beine schwach
und runzlig wie zwei alte Würste.

(Deutsch von K. L. Ammer.)

Der Bildhauer ist nicht hinter dem Dichter zurückgeblieben. Im Gegenteil, dieses Werk, das Entsetzen einflößt, ist vielleicht noch ausdrucksvoller als die grimmige Ballade Meister Villons. Die Haut liegt schlaff herabhängend auf dem hervortretenden Knochengerüst, das sich an allen Ecken und Enden kenntlich macht. Man hat das Gefühl, daß sie sich bei der geringsten Bewegung hin- und herschiebt und haltlos zusammenschrumpft.

Eine unendliche Traurigkeit geht von diesem grotesken und erschütternden Werke aus.

Denn was man sieht, ist die unsagbare Not einer armen, verirrten Seele, die, leidenschaftlich der Jugend

und Schönheit hingegeben, beim Anblick der eigenen garstigen Hülle nichts anderes als heillose Ohnmacht empfinden muß. Es ist der Gegensatz des Geistes, den es nach endloser Lust verlangt, und des Leibes, der dahinschwindet, sich auflöst und der Vernichtung anheimfällt. Die Wirklichkeit hat nicht Bestand, und das Fleisch stirbt ab; aber Traum und Sehnsucht sind unsterblich.



Die heilige Magdalena von Donatello; Holzstatue im Baptisterium zu Florenz.

Das hat uns Rodin begreiflich machen wollen. Und ich wüßte keinen Künstler, der jemals das Alter mit so furchtbarer Grausamkeit heraufbeschworen hätte.

Oder doch? Auf einem Altar des Baptisteriums in Florenz sieht man eine merkwürdige Statue Donatellos, ein altes Weib, ganz nackt oder wenigstens nur mit dem langen spärlichen Haupthaar bedeckt, das in filzigen Strähnen an dem verfallenen Körper herunterhängt. Es ist die heilige Magdalena in der Wüste. In hohem Alter hat sie zu Gottes Ehre ihren Leib grausamen Kasteiungen unter-

worfen, um ihn für die sündigen Gelüste zu bestrafen, die sie einst schrankenlos befriedigt.

Die unerbittliche Aufrichtigkeit des Florentiner Meisters wird von Rodin sicher nicht übertroffen. Trotzdem weicht der Gefühlsinhalt der beiden Werke voneinander ab. Da die heilige Magdalena ganz bewußt Verzicht leistet, erscheint sie freudig verklärt über ihre abschreckend häßliche Gestalt; die alte Frau bei Rodin dagegen ist entsetzt, sich einem Leichnam ähnlich zu finden.

Die moderne Skulptur übt also eine tragischere Wirkung aus als die alte.

Nachdem ich das wunderbare Bild des Schreckens eine Zeit lang schweigend betrachtet hatte, sagte ich zu Rodin:

— Verehrter Meister, niemand kann diese erstaunliche künstlerische Leistung mehr als ich bewundern; aber Sie zürnen mir hoffentlich nicht, wenn ich Sie bitte, sich die Wirkung vorzustellen, die dieses Werk im Luxembourgmuseum auf viele Besucher und besonders Besucherinnen ausübt.

Ich bin Ihnen dankbar, wenn Sie mir die Wirkung nennen.

— Nun, im allgemeinen wendet sich das Publikum mit Ausdrücken des Abscheus davon ab.

Ich habe auch oft Frauen beobachten können, die sich die Hände vor die Augen hielten, um sich diesem Anblick zu entziehen.

Rodin fing an, herzlich zu lachen. Dann sagte er:

— Man könnte glauben, mein Werk sei beredt, wenn es so lebendige Eindrücke hervorzurufen vermag; und die von Ihnen erwähnten Personen haben zweifellos eine Scheu vor den rücksichtslosen philosophischen Wahrheiten.

Für mich jedoch hat einzig und allein die Meinung der Kunstverständigen Bedeutung, und diese haben zu meiner großen Freude vor meiner Skulptur mit ihrem Beifall nicht gekargt. Ich bin wie jene römische Sängerin, die auf das Hohngelächter der großen Menge antwortete: „Equitibus cano! Ich singe nur für die Kavaliere“, das heißt für die Kenner.

Der gemeine Mann bildet sich gern ein, daß das, was er in der Wirklichkeit für häßlich hält, kein Stoff für den Künstler sein könne, und möchte uns die Darstellung dessen, was ihn in der Natur beleidigt und was ihm mißfällt, untersagen.

Er befindet sich da in einem großen Irrtum.

Was man in der Natur landläufig mit „häßlich" bezeichnet, kann in der Kunst etwas sehr Schönes werden.

In der Reihenfolge der wirklichen Dinge nennt man „häßlich" alles, was mißgestaltet und ungesund ist, die Vorstellung einer Krankheit, einer Schwäche und eines Leidens veranlaßt, alles was der Regelmäßigkeit, dem Zeichen und der Bedingung von Gesundheit und Kraft, entgegengesetzt ist; ein Buckliger ist „häßlich", ein Krummbeiniger ist „häßlich", das Elend in Lumpen ist „häßlich".

„Häßlich" sind ferner die Seele und der Lebenswandel des unsittlichen Menschen, des Wüstlings und des Verbrechers, des anormalen Geschöpfes, das der Gesellschaft schadet; „häßlich" ist die Seele des Vatermörders, des Verräters, des skrupellos Ehrgeizigen.

Und es ist durchaus gerecht, Wesen und Dinge, von denen man nur Schlechtes erwarten kann, mit einem hassenswerten Namen zu bezeichnen.

Sobald jedoch ein großer Künstler oder ein großer Dichter der einen oder der anderen dieser „Häßlichkeiten" sich bemächtigt, verwandelt er sie augenblicklich; wie durch die Berührung mit einem Zauberstab hüllt er sie in Schönheit: das ist wahrhaftig Alchimie und Zauberei.

Als Velasquez den Zwerg Sebastian malte, gab



Zwerg Sebastian, Hofnarr Philipps IV., von Velasquez. Pradomuseum, Madrid.

er ihm einen so ergreifenden Blick, daß wir darin sofort das peinigende Geheimnis dieses Ärmsten lesen, der gezwungen ist, um nur sein Leben zu fristen seine Menschenwürde abzutun, ein Spielzeug, ein leibhaftiger Hanswurst zu werden. Und je schmerzlicher das Martyrium der in dem mißgestalteten Körper wohnenden Seele zum Ausdruck kommt, um so schöner ist das Werk des Künstlers.

Wenn Francois Millet einen armen Bauern darstellt, der, auf den Stil seiner Hacke gestützt, sich einen Augenblick verschnauft, einen von harter Arbeit zerschundenen, von der Sonne verbrannten Menschen, der stumpf wie ein krumm und lahm geschlagenes Lasttier geworden ist, so hat er in den Ausdruck dieses Verdammten nur die Ergebung in die vom Schicksal verfügte Strafe zu legen, damit dieses Schreckbild des



Der Mann mit der Hacke von François Millet.

Jammers ein wunderbares Symbol der ganzen Menschheit werde.

Wenn Baudelaire ein schmutziges, von Würmern zerfressenes Aas beschreibt und unter diesem furchtbaren Anblick seine angebetete Geliebte sich vorstellt, so gibt es kaum etwas Glänzenderes als diese gewaltige Gegenüberstellung der Schönheit, der man eine ewige Dauer wünscht und der unerbittlich grausamen Zersetzung, die sie erwartet:

Weißt du, mein Herz, noch, was im lichten Morgenscheine
Wir jenen Sommertag entdeckt:
Ein schändlich Aas, nicht weit vom schmalen Wegesraine,
Auf Kieselsteinen hingestreckt.

Die Beine in der Luft, wie liederliche Frauen,
Vom Strome glühender Gifte voll,
Ließ es voll Lässigkeit und ohne Scham uns schauen
Den Leib, dem ein Gestank entquoll.

Die Sonne strahlte auf die ekle Fäulnis nieder,
Die ihre Glut zu kochen schien,
Als gäbe hundertfach sie der Natur das wieder,
Dem einst sie eine Form verliehn.

Der Himmel schaute nach dem wundersamen Aase,
Wie es sich blütengleich erschloß,
So fürchterlich war der Geruch, daß auf dem Grase
Fast eine Ohnmacht dich umfloß.

Die Fliegen summten um die modernden Atome,
Indes gedrängt und schauerlich
Der Larven ekle Schar, in schwerem, schwarzem Strome,
Durch die lebendigen Fetzen schlich.

Das alles senkte sich und knisterte verquellend
Und stieg, wie sich die Woge hebt,
Man meinte beinah, daß von frechem Hauche schwellend
Der Leib vervielfacht aufgelebt.

Und dieser Welt entrann ein Tönen, seltsam klingend,
Wie Wind und Wasser es erregt,
Gleichwie von Körnern, die der Landmann rhythmisch schwingend
Im Siebe schüttelt und bewegt.

Die Form verwischte sich zu einem Traum, der fahler
Als eine flüchtge Skizze war,
Die auf vergeßnem Blatt ergänzt wird, die dem Maler
Aus der Erinnerung sich gebar.

Und eine Hündin sah aus felsigem Geklippe
Unruhig, mit erzürntem Blick,
Nur die Gelegenheit erspähend, vom Gerippe
Zu reißen sich ein neues Stück.

Und dennoch wirst du gleich der eklen Fäulnis werden.
Ganz so zerstört und grauenhaft,
Du meiner Augen Stern, du Sonne mir auf Erden,
Mein Engel, meine Leidenschaft!

So wirst du aussehn, wenn, o Königin holder Güte,
    Du nach der letzten Ölung gehst
Dorthin, wo unter üppigem Kraut und reicher Blüte
    Bei den Gerippen du verwest.

Dann, meine Schöne, sprich zum Wurm, der dich erlesen
    Und dem dein Leib zum Küssen lieb,
Daß prangende Gestalt und unvergänglich Wesen
    Mir von entstellter Liebe blieb!

(Deutsch von Wolf Graf Kalckreuth.)

Und ebenso wird, wenn Shakespeare einen Jago oder einen Richard III. schafft, wenn Racine einen Nero und Narciß schildert, die von so klaren und eindringlichen Köpfen interpretierte seelische Häßlichkeit ein wunderbares Schönheitsthema.

So ist denn in der Kunst tatsächlich einzig und allein das schön, was „Charakter" hat.

„Charakter" heißt die große innere Wahrheit eines jeden schönen oder häßlichen Naturschauspiels: ja, man könnte hier sogar von einer „doppelten Wahrheit" sprechen, denn es handelt sich um eine innere, die durch eine äußere zum Ausdruck gebracht wird. Seele, Gefühl, Ideen gelangen durch die Gesichtszüge, Gebärden und Handlungen eines Menschen, durch die Färbungen eines Himmels, die Linie eines Horizontes zum Ausdruck.

Dem großen Künstler verrät also in der Natur alles einen Charakter: denn die unerbittliche Schärfe seiner Beobachtung dringt in den geheimsten Sinn aller Dinge.

Was in der Natur für häßlich gilt, zeigt oft mehr „Charakter“ als das, was man für schön hält, weil in dem nervösen Spiel einer krankhaften Physiognomie, in den tiefen Spuren einer lasterhaften Maske, in jeglicher Mißbildung, in jedem Brandmal die innere Wahrheit viel leichter aufblitzt, als auf regelmäßigen und gesunden Zügen.

Und da einzig die Macht des „Charakters“ die künstlerische Schönheit bedingt, so geschieht es häufig, daß ein in der Natur äußerst häßliches Wesen in der Kunst nur um so schöner wird.

Häßlich ist in der Kunst das, was keinen Charakter, das heißt weder eine äußere noch eine innere Wahrheit besitzt, ferner das, was falsch und künstlich ist, was, anstatt ausdrucksvoll zu sein, einnehmend oder schön sein möchte, was gekünstelt und gesucht ist, was ohne Grund lächelt, was ohne Ursache sich aufdrängt und sich spreizt, alles, was ohne Seele und Wahrheit ist, was sich nur mit Schönheit oder Anmut brüstet, alles, was lügt.

Wenn ein Künstler in der Absicht die Natur zu verschönern die Wirkung des Frühlings mit grünen,

der Morgenröte mit rosigen und die jugendfrischer Lippen mit purpurnen Tönen übertreibt, so schafft er etwas Häßliches, weil er lügt.

Wenn er schmerzverzerrte Züge, die Senilität des Alters, die Scheußlichkeit der Perversität im Ausdruck mildert, wenn er die Natur verbessert, wichtige Dinge in ihr umnebelt, verhüllt, mäßigt, um der unwissenden Menge zu gefallen, so kann nur etwas Häßliches dabei herauskommen, weil er Furcht vor der Wahrheit hat.

Für den, der den Namen Künstler verdient, ist in der Natur alles schön, weil seine jede äußere Wahrheit unerschrocken aufnehmenden Augen darin, wie in einem offenen Buch, mühelos jede innere Wahrheit zu lesen vermögen.

Er braucht nur ein Gesicht aufmerksam zu betrachten, um die Seele zu enträtseln; kein Zug wird ihn täuschen, die Heuchelei ist für ihn ebenso durchsichtig wie die Aufrichtigkeit. Die Wölbung und der Neigungswinkel einer Stirn, das geringste Runzeln der Brauen, ein scheuer Blick, enthüllt ihm die Geheimnisse eines Herzens.

Auch den verborgenen Trieb des Tieres erforscht er. Regungen von Gefühlen oder Gedanken, eine sich dumpf äußernde Intelligenz, erwachende Zärtlich-

keiten, das ganze niedere Seelenleben des Tieres nimmt er in seinen Blicken und Bewegungen wahr.

Ebenso ist er der Vertraute der empfindungslosen Natur. Die Bäume und Pflanzen sprechen zu ihm wie Freunde.

Die alten, knorrigen Eichen versichern ihn ihres Wohlwollens für die Menschheit, die sie mit ihren ausgebreiteten Ästen beschirmen.

Die Blumen pflegen Zwiesprache mit ihm durch das anmutige Neigen ihres Stiles, durch die harmonisch abgetönten Nuancen ihrer Blüten. Jede Blume im Grase ist ein herzliches Wort, das die Natur an ihn richtet.

Für ihn ist das Leben ein unaufhörlicher Genuß, ein dauerndes Entzücken, eine berauschende Wonne.

Nun erscheint ihm jedoch keineswegs alles schön und gut, denn das Leiden, das so oft ihn selbst und die, die er lieb hat, überfällt, würde diesen Optimismus grausam Lügen strafen.

Für ihn ist deshalb alles schön, weil er beständig im Lichte der geistigen Wahrheit wandelt. So findet der große Künstler, und ich meine mit diesem Wort den Dichter ebenso wie den Maler oder den Bildhauer, selbst im Leiden, in dem Tode geliebter Wesen, ja sogar im Verrat eines Freundes die tragische Lust der Bewunderung.

Sein Herz steht bisweilen Folterqualen aus, aber weit stärker als die Qualen empfindet er die herbe Freude zu verstehen und zu gestalten. In allem, was er sieht, begreift er klar den Willen des Schicksals. Auf seine eigenen Nöte, auf die schlimmsten Kränkungen, richtet er den begeisterten Blick eines Menschen, der die Ratschlüsse der höheren Mächte geahnt hat. Von einem geliebten Wesen getäuscht, wankt er zunächst, wie unter einem Schlage, dann jedoch, wenn er sich erholt hat, betrachtet er den Treulosen als ein schönes Beispiel von Niedertracht und er begrüßt die Undankbarkeit als eine Erfahrung, um die seine Seele reicher geworden ist. Seine Ekstase kann bisweilen furchtbar sein, aber das ist ein Glück, weil darin die unentwegte Verehrung der Wahrheit liegt.

Wenn er sieht, wie alles einander bekämpft und vernichtet, wie jede Jugend verblüht, jede Kraft verschwindet, jegliches Genie erlischt, wenn er dem Willen ins Auge sieht, der so viele unverständliche Gesetze erläßt, so freut er sich mehr denn je ein Wissender zu sein und fühlt sich, mit Wahrheit gesättigt, unendlich glücklich.

DRITTES KAPITEL

DAS MODELL.

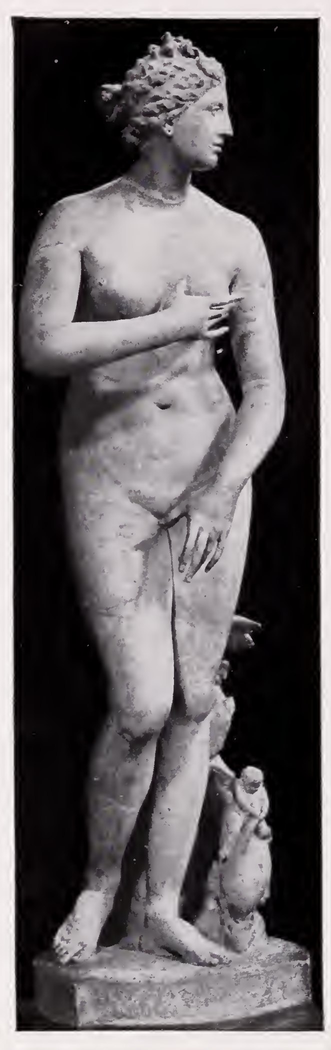
EINES Abends, als ich Rodin in seinem Atelier einen Besuch abstattete, wurde es, während wir plauderten, sehr schnell dunkel.

— Haben Sie schon einmal eine antike Statue bei Lampenlicht betrachtet? *fragte mich plötzlich der Künstler.*

— *Nein, wahrhaftig nicht, antwortete ich einigermaßen überrascht.*

— Ich setze Sie, wie ich sehe, in Erstaunen, und Sie scheinen die Absicht, eine Skulptur anders, als bei Tageslicht zu betrachten, für einen wunderlichen Einfall zu halten.

Das natürliche Licht ist sicher am besten imstande, den Gesamteindruck eines Kunstwerks zu vermitteln .... aber, warten Sie einen Augenblick .... ich möchte Ihnen ein Experiment zeigen, das zweifellos sehr lehrreich ist.



Die Venus von Medici.
Florenz, Uffizien.

Während er sprach, hatte er bereits eine Lampe angezündet.

Er nahm sie und führte mich vor einen Marmortorso, der auf einem Sockel in einer Ecke des Ateliers stand. Es war eine köstliche kleine antike Kopie der Venus von Medici. Rodin hatte sie dort aufgestellt, um seine eigene Inspiration im Laufe der Arbeit anzuregen.

Treten Sie ganz nahe heran, *sagte er.*

Er beleuchtete den Leib mit dem vollen warmen Licht, indem er die Lampe so dicht als möglich neben die Statue hielt.

Was bemerken Sie? *fragte er.*

Gleich auf den ersten Blick war ich von dem, was sich mir plötzlich enthüllte, sehr überrascht. Diese Art der Beleuchtung zeigte mir auf der Oberfläche des Marmors eine Menge leichter Erhöhungen und Vertiefungen, die ich dort niemals geahnt hätte. Ich sagte das Rodin.

Gut! *versetzte er lobend.* Und nun passen Sie auf, *fügte er hinzu.*

Gleichzeitig drehte er die Platte, die die Venus trug, ganz langsam.

Während dieser Drehung bemerkte ich wieder auf der ganzen Oberfläche des Leibes ein Menge kaum wahrnehmbarer Unebenheiten. Was auf den ersten Blick einfach schien, war in Wirklichkeit von unvergleichlicher Kompliziertheit.

Ich äußerte dem Meister meine Beobachtungen. Er nickte wiederholt mit dem Kopf und lächelte.

— Ist das nicht wunderbar? *sagte er.* Sie haben es nicht erwartet, hier so viele Einzelheiten zu entdecken .... Sehen Sie hier, die feine ununterbrochene

Wellenlinie, die den Leib mit den Schenkeln verbindet, und hier weiden Sie sich an den ungemein reizvollen Formen und Linien der Hüfte .... Und nun erst hier auf den Lenden .... sehen Sie nur all entzückenden Grübchen.

Er sprach ganz leise, mit einer hingebungsvollen Wärme. Er neigte sich über den Marmorleib, wie wenn er in ihn verliebt wäre.

— Das ist wirkliches Fleisch! *sagte er.*

Und mit strahlenden Augen fügte er hinzu: Man möchte fast glauben, daß dieser Leib unter Küssen und Liebkosungen gemeißelt worden sei.

Plötzlich legte er die flache Hand auf eine Hüfte der Statue:

Antiker Torso. National-Bibliothek, Paris.

Man erwartet fast, diesen Körper bei der Berührung warm zu finden.

Er schwieg, fuhr aber schon nach wenigen Augenblicken fort:

— Wie denken Sie darüber, was man heute im allgemeinen über die griechische Kunst sagt?

Man sagt — und zwar ist diese Meinung hauptsächlich von den Akademikern verbreitet worden —, daß die Alten bei ihrem durchaus idealistischen Schönheitskult das Fleisch als etwas Gemeines und Niedriges verachtet, und es verschmäht hätten, in ihren Werken die tausend Einzelheiten der materiellen Wirklichkeit wiederzugeben.

Man behauptet, sie hätten die Natur schulmeistern wollen durch eine mit höchst einfachen Formen geschaffene abstrakte Schönheit, die sich nur an den Geist richten und nicht im geringsten den Sinnen schmeicheln möchte.

Die das behaupten, berufen sich auf das Beispiel, das sie in der antiken Kunst zu finden glauben, wenn sie dann selbst die Natur korrigieren, geradezu verstümmeln und sie auf trockene, kalte und nüchterne Umrisse zurückführen, die nicht mehr die geringsten Beziehungen zur Wahrheit haben.

Sie haben sich ja nun selbst überzeugen können, lieber Freund, wie sehr jene sich täuschen.

Zweifellos betonten die Griechen mit ihrem überwiegend logischen Geist ganz instinktiv das Wesentliche. Sie ließen die Hauptzüge des menschlichen Typus nachdrücklich hervortreten. Nichtsdestoweniger unterdrückten sie niemals die lebendigen Einzelheiten. Sie begnügten sich nur, diese Einzelheiten unaufdringlich zu machen, zu verhüllen und sie mit dem Ganzen zu verschmelzen. Da sie die ruhigen Rhythmen liebten, beschränkten sie unbewußt das Herausarbeiten bildhauerischer Nebensächlichkeiten, die die heitere Harmonie einer Bewegung hätten stören können, auf ein Mindestmaß; aber sie hüteten sich wohl, diese Nebensächlichkeiten ganz zu unterdrücken.



Kauernde Venus. Louvre, Paris.

Niemals machten sie aus der Lüge eine Methode.

Voll Ehrfurcht und Liebe für die Natur, stellten sie sie immer so dar, wie sie sie sahen. Und bei jeder Gelegenheit bezeugten sie mit wahrer Leidenschaft ihre Verehrung für die Stofflichkeit des Fleisches. Denn es ist ein Unsinn zu glauben, daß sie das Fleisch verachteten. Bei keinem Volke erregte die Schönheit des menschlichen Körpers eine sinnlichere Liebe. Ein bewunderndes Entzücken scheint sich an alle Formen geheftet zu haben, die sie modellierten.

So erklärt sich der unglaubliche Unterschied, der das falsche akademische Ideal von der griechischen Kunst trennt.

Während bei den Alten die Verallgemeinerung der Linien ein Zusammenfassen, eine Resultante aller Einzelheiten bedeutet, ist die akademische Vereinfachung eine Verarmung, ein leerer Schwulst.

Während die festen und bebenden Muskeln der griechischen Statuen wie von unmittelbarem Leben beseelt und erwärmt sind, machen die haltlosen Puppenleiber der akademischen Kunst einen eisigen, todesstarren Eindruck.

Er schwieg einige Zeit, schließlich begann er wieder:

— Ich werde Ihnen ein großes Geheimnis anvertrauen. Wissen Sie, womit der Eindruck des wirk-

lichen Lebens, den wir vor dieser Venus empfunden haben, erreicht ist?

Durch eine genaue Kenntnis der Kunst des Modellierens. Diese Worte erscheinen Ihnen wahrscheinlich als eine Banalität, aber Sie werden sogleich ihre ganze Bedeutung ermessen können.

Diese „Kunst des Modellierens“ lehrte mich ein gewisser Constant, der in dem Dekorationsatelier arbeitete, wo ich meine ersten bildhauerischen Versuche machte.

Eines Tages beobachtete er mich, wie ich ein mit Blattwerk geschmücktes Kapitäl in Ton formte, und sagte:

Mein lieber Rodin, du faßt die Sache nicht richtig an. Alle deine Blätter erscheinen flach und nicht greifbar; ich werde dir sagen, woher das kommt. Du mußt sie so gestalten, daß sie ihre Spitze auf dich richten, daß man, wenn man sie ansieht, den Eindruck der Vertiefung hat.

Ich befolgte seinen Rat und wurde von dem Resultat in die höchste Verwunderung versetzt.

Erinnere dich dessen, was ich dir soeben sagte, fuhr Constant fort. Sieh' bei deinen künftigen Arbeiten die Formen niemals auf ihre Fläche, sondern immer auf ihre Tiefe hin an. . . . . Betrachte eine Ober-

fläche immer als das äußerste Ende eines Volumens, als die mehr oder minder breite Spitze, die dieser Körper gegen dich richtet. Auf diese Weise wirst du dir bald die Kunst des Modellierens erringen.

Die Befolgung dieses Prinzips hat sich bei mir als ungemein fruchtbar erwiesen.

Ich wandte es bei der Ausführung von Statuen an. Anstatt die verschiedenen Teile des Leibes als mehr oder minder ausgedehnte Flächen zu sehen, stellte ich sie mir als die Vorsprünge kubischer Massen vor. Ich bemühte mich, in jeder Schwellung des Körpers oder der Glieder das Spiel der Muskeln oder Knochen fühlen zu lassen, die sich unter der Haut regten.

So schien sich die Wahrheit meiner Figuren, anstatt oberflächlich zu wirken, von innen nach außen, wie das Leben selbst, zu entfalten . . . .

Nun habe ich entdeckt, daß die Alten genau dieselbe Methode des Modellierens ausübten. Und einzig dieser Technik verdanken ihre Werke die gleichzeitig zum Ausdruck gelangende Kraft und lebendig zitternde Geschmeidigkeit.

Rodin betrachtete von neuem seine auserlesen schöne griechische Venus. Plötzlich sagte er:

Lieber Freund, ist Ihrer Meinung nach die Farbe eine Eigenschaft des Malers oder des Bildhauers?

Des Malers natürlich!

Gut! Betrachten Sie nun bitte nochmals diese Statue.

Indem er dies sagte, hob er die Lampe so hoch er konnte, um den antiken Torso ganz von oben zu beleuchten.



Faun des Praxiteles. Louvre, Paris.

— Sehen Sie diese kräftigen Lichter auf den Brüsten, diese energischen Schatten in den Falten des Fleisches, dann hier diese sich aufhellenden Stellen, dieses duftige, gleichsam zitternde Halbdunkel auf den zartesten Teilen dieses göttlichen Leibes und diese unendlich fein schattierten Streifen, die sich in der umgebenden Luft aufzulösen scheinen. Was sagen Sie nun? Ist das nicht eine wunderbare Symphonie in Weiß und Schwarz?

— *Ich mußte ihm beistimmen.*

So paradox es erscheint, die großen Bildhauer sind ebenso Koloristen wie die besten Maler oder vielmehr die besten Stecher.

Sie beherrschen so geschickt alle Hilfsmittel des Reliefs, sie vermählen so vortrefflich die Kühnheit des Lichts mit der Bescheidenheit des Schattens, daß ihre Skulpturen so zart und köstlich sind wie die feinsten und duftigsten Stiche.

Jawohl, die Farbe — und damit komme ich endlich zu der Bemerkung, die ich längst machen wollte — ist sozusagen die Blüte der schönen Modellierung. Diese beiden Eigenschaften gehen immer Hand in Hand; sie beide geben allen Meisterwerken der Bildhauerkunst den bezaubernden Anblick des lebendigen Fleisches.



VIERTES KAPITEL

DIE BEWEGUNG IN DER KUNST.

DIE Skulpturensammlung des Musée du Luxembourg enthält unter anderen zwei Werke Rodins, die mich besonders anziehen und fesseln: „das eherne Zeitalter“ und „Johannes der Täufer“. Sie sind, wenn möglich, noch lebendiger als die übrigen. Auch die anderen Werke des Künstlers in dieser Sammlung sind sicher alle mit unmittelbarstem Leben erfüllt: man glaubt tatsächlich Glieder von Fleisch und Blut vor sich zu haben; sie atmen alle, diese beiden jedoch bewegen sich außerdem noch.

Als ich eines Tages den Meister in Meudon besuchte, teilte ich ihm meine Vorliebe für diese beiden Gestalten mit.

Bei diesen beiden, *sagte er*, habe ich in der Tat den mimischen Ausdruck sehr stark betont. Übrigens möchte ich noch einige andere meiner Werke nennen, deren Beseeltheit und lebendige Bewegung mir nicht minder unmittelbar zu wirken scheint: zum Beispiel meine „Bürger von Calais“, meinen „Balzac“ und meinen „schreitenden Mann“.

Und selbst bei solchen, die weniger Lebhaftigkeit verraten, habe ich mich immer bestrebt, irgendeine Gebärde anzudeuten. Die Darstellung vollkommener Ruhe ist bei mir etwas ganz Seltenes. Ich habe immer versucht, das seelische Leben durch die Beweglichkeit der Muskeln wiederzugeben.

Sogar in meine Büsten habe ich meistens eine ganz bestimmte Neigung, einen deutlichen Hang, irgendeine ganz ausgesprochene Richtung hineingelegt, um die Bedeutung der Physiognomie zu steigern.

Kunst ohne Leben ist undenkbar. Wenn ein Bildhauer Freude, Schmerz, kurz irgendeine Leidenschaft darstellen will, so wird er uns nur ergreifen, wenn er zunächst die Wesen, die er meißelt, zu unmittelbarem Leben erstehen läßt. Denn was würde für uns die Freude oder der Schmerz eines fühllosen Gegenstandes .... eines Steinblocks sein? Die Illusion des Lebens wird also in unserer Kunst durch eine gute



Der schreitende Mann von A. Rodin.

Modellierung und durch die Bewegung erreicht. Diese beiden Eigenschaften sind sozusagen das Blut und der Atem aller hervorragenden Werke.

Über die Modellierung haben Sie, verehrter Meister, schon neulich mit mir gesprochen, und ich habe bereits beobachten können, daß ich seitdem imstande bin, Skulpturen mit weit größerem Genuß zu betrachten; heute würde ich gern Ihre Ansicht über die Bewegung hören, die, wenn ich nicht irre, kaum mindere Bedeutung hat.

Wenn ich Ihre Personifizierung des „ehernen Zeitalters" betrachte, diese erwachende, tief Atem holende Gestalt, die langsam die Arme hebt, oder wenn ich meine Blicke auf Ihren „Johannes den Täufer" richte, der, wie es scheint, seinen Sockel verlassen will, um gottbegeistert überall Worte des Glaubens zu predigen, so mischt sich aufrichtiges Staunen in meine Bewunderung. Diese Kunst, der Bronze Bewegung zu verleihen, grenzt für mich an Zauberei. Ich habe übrigens oft hervorragende Werke einiger Ihrer berühmten Vorgänger in diesem Sinne geprüft, zum Beispiel den „Marschall Ney" und die „Marseillaise" von Rude, den „Tanz" von Carpeaux, die Tierstatuen von Barye und ich muß gestehen, daß ich niemals eine völlig

genügende Erklärung für den Eindruck gefunden habe, den diese Skulpturen auf mich ausübten. Ich frage mich immer wieder, wie es kommt, daß diese Erz- oder Steinmassen sich wirklich zu bewegen scheinen, wie diese offenbar unbeweglichen Figuren das Aussehen agierender Wesen haben können, die sich auch noch höchst leidenschaftlichen Kraftanstrengungen hingeben.

Da Sie mich für einen Zauberer halten, *versetzte Rodin,* will ich versuchen, meinem Ruf Ehre zu machen durch die Erfüllung einer Aufgabe, die mir weit mehr Unbehagen bereitet, als die Beseelung der Bronze: das ist die Erklärung, wie ich zu diesem Ziele gelangt bin.

Zunächst müssen wir feststellen, daß „Bewegung der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist".

Diese einfache Bemerkung, die das Aussehen eines Gemeinplatzes hat, ist in Wahrheit der Schlüssel des Mysteriums.

Sie haben sicher im Ovid gelesen, wie Daphne in einen Lorbeer und Prokne in eine Schwalbe verwandelt wird. Der Dichter schildert mit anmutiger Kunst, wie der Leib der einen sich mit Rinde und Blättern bedeckt, und die Glieder der andern sich mit

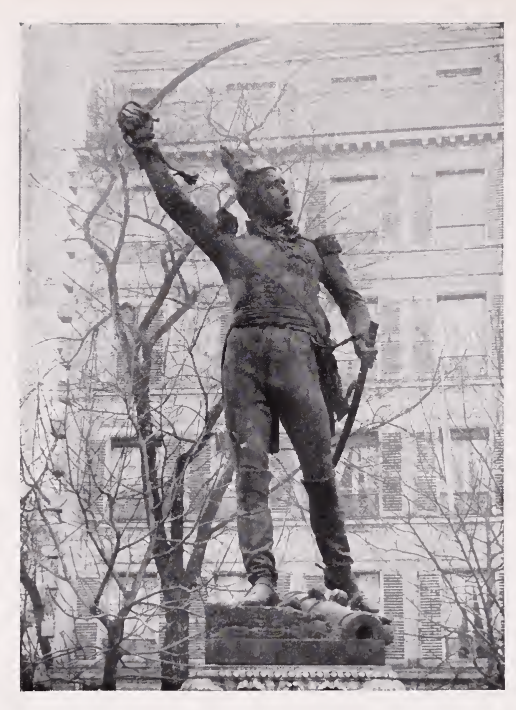
Federn bekleiden, so daß man bei jeder zunächst das Weib verschwinden und dann den Strauch oder den Vogel entstehen sieht. Sie werden sich ferner erinnern, wie in Dantes Hölle eine am Körper eines Verdammten sich emporwindende Schlange selbst Menschengestalt annimmt, während der Mensch sich in das Reptil verwandelt. Der große Dichter beschreibt diesen Vorgang so anschaulich, daß man bei jedem dieser Wesen gebannt dem Kampf der beiden Naturen folgt, die nach und nach wachsend sich angreifen und einander ersetzen.

Jeder Maler oder Bildhauer, der seinen Figuren Bewegung verleiht, ist der Schöpfer einer solchen Metamorphose. Er stellt den Übergang von einer Pose in eine andere dar; er kündet, wie unmerklich die erste in die zweite hinübergleitet. In seinem Werke erkennt man noch einen Teil dessen, was war, man entdeckt aber auch zum Teil schon das, was im Entstehen begriffen ist.

Ein Beispiel wird Ihnen das klarer machen.

Sie haben soeben den „Marschall Ney“ von Rude erwähnt. Erinnern Sie sich dieses Standbildes genügend?

— *Jawohl, versetzte ich. Der Held schwingt seinen*



Marschall Ney von Rude.

Säbel und ruft aus Leibeskräften seinen Truppen ein „Vorwärts!“ zu.

Sehr richtig! Nun versetzen Sie sich im Geiste vor dieses Standbild und betrachten Sie es noch einmal ganz genau.

Dann werden Sie folgendes bemerken: die Beine des Marschalls und die Hand, die die Scheide packt, sind in der Stellung, die sie einnahmen, als er den Säbel zog: das linke Bein ist ein wenig nach rückwärts gestellt, damit die Waffe der rechten Hand, die sie ziehen mußte, leichter erreichbar war; die linke Hand aber ist ein wenig erhoben geblieben, wie wenn sie immer noch die Scheide zum Ziehen bereit hielte.

Und jetzt betrachten Sie bitte den Körper. In dem Augenblick, wo er die soeben beschriebene Gebärde

machte, mußte er ganz sanft nach links geneigt sein; aber sofort dreht er sich wieder zurück, die Brust wölbt und hebt sich, der Kopf des Marschalls wendet sich den Soldaten zu, er donnert den Befehl zum Angriff heraus, und schon schnellt der rechte Arm empor und schwingt den Degen.

Hier haben Sie eine vortreffliche Bestätigung dessen, was ich Ihnen vorhin sagte: die Bewegung dieses Standbildes ist nur die Metamorphose einer ersten Haltung, nämlich der, die der Marschall beim Ziehen des Säbels hatte, in eine andere, und zwar in die, die er einnimmt, wenn er sich mit hoch erhobener Waffe auf den Feind stürzt.

Das ist das ganze Geheimnis der Gebärden, die die Kunst darstellt. Der Bildhauer zwingt sozusagen den Beschauer, die Entwicklung eines Vorgangs an den einzelnen Teilen einer Figur nacheinander zu verfolgen. An dem Beispiel, das wir wählten, gehen die Augen notwendigerweise von den Beinen zu dem emporgehobenen Arm in die Höhe, und da Sie auf diesem Wege die verschiedenen Teile der Statue in aufeinanderfolgenden Momenten dargestellt finden, haben Sie die Illusion, die Bewegung zu einem geschlossenen Ganzen sich runden zu sehen.

In der großen Halle des Ateliers standen nicht weit von uns die Gipsmodelle des ehernen Zeitalters und des Täufers Johannes. Rodin forderte mich auf, sie zu betrachten.

Und sofort erkannte ich die Wahrheit seiner Worte.

Ich bemerkte, daß sich im ehernen Zeitalter die Bewegung von unten nach oben zu entwickeln scheint, wie in der Statue des Marschalls Ney. Die Beine dieser langsam erwachenden Jünglingsgestalt sind noch schlaff und fast unsicher; jedoch je höher der Blick hinauf geht, eine um so straffere und festere Haltung wird man an diesem Körper wahrnehmen: die Rippen dehnen sich unter der Haut, der Brustkasten erweitert sich, das Gesicht richtet sich zum Himmel empor, und die Arme strecken sich, um die bisherige Schlaffheit des ganzen Körpers vollends zu überwinden. Diese Skulptur behandelt also den Übergang aus der Schlaftrunkenheit zur lebendigen Kraftentfaltung eines tatbereiten Geschöpfes.

Die ganz ruhig gestaltete Gebärde des Erwachens erscheint übrigens weit majestätischer, wenn man ihrer symbolischen Absicht inne wird. Denn sie stellt in Wahrheit, wie das auch der Titel des Werkes andeutet, die erste Lebensäußerung des Bewußtseins der sich noch ganz im Urzustand befindenden Mensch-

heit dar, den ersten Sieg der Vernunft über die Bestialität der vorhistorischen Zeitalter.

Hierauf richtete ich mein Studium auf die Figur des Täufers Johannes. Ich sah, daß der Rhythmus dieser Figur noch weiter geführt war; er konzentrierte sich, wie mir Rodin schon gesagt hatte, auf eine Art Entwicklung zwischen zwei Gleichgewichten. Die zuerst auf den linken, ganz fest auftretenden Fuß gestützte Gestalt scheint in eine schwebende Stellung überzugehen, je mehr der Blick nach rechtsherum wandert. Man sieht dann, wie der ganze Körper sich nach dieser Richtung neigt, wie das rechte Bein



Das eherne Zeitalter von A. Rodin.

sich vorwärts bewegt und der Fuß gebieterisch auf den Boden tritt. Gleichzeitig scheint die linke, sich etwas hebende Schulter das Gewicht des Rumpfes auf ihre Seite hinüberführen zu wollen, damit das linke zurückgebliebene Bein sich besser vorwärts bewegen kann.

Die Kunst des Bildhauers besteht also darin, dem Beschauer alle diese Feststellungen, so wie ich sie eben aufgezählt habe, zu vermitteln; dann vermag ihre Reihenfolge den Eindruck der Bewegung hervorzurufen.

Übrigens verbirgt sich hinter der Gebärde des Täufers, wie hinter der des ehernen Zeitalters eine geistige Bedeutung. Der Prophet wandert mit einer fast unwillkürlichen Feierlichkeit. Man glaubt seine wuchtigen Schritte zu hören, wie die des Marschalls Ney. Man fühlt, daß eine geheimnisvolle und furchtbare Macht ihn anspornt und vorwärts treibt. So wird die an sich ganz banale Bewegung des Schreitens hier zu etwas Grandiosem, weil sie die Erfüllung einer göttlichen Mission bedeutet.

Plötzlich fragte mich Rodin:

Haben Sie schon einmal Momentphotographien gehender Menschen genau betrachtet?

Ich bejahte.



Johannes der Täufer von A. Rodin.



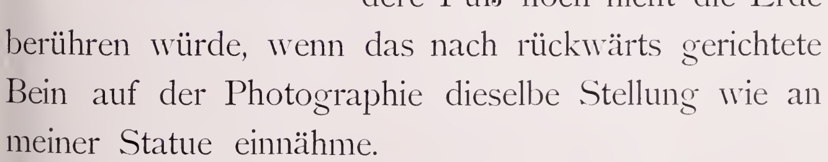
Johannes der Täufer von A. Rodin.



Was haben Sie da bemerkt?

Daß es niemals so aussieht, als bewegten die Menschen darauf sich wirklich vorwärts. Im allgemeinen scheinen sie immer auf einem Bein still zu stehen oder zu hüpfen.

Sehr richtig! Nun beachten Sie einmal folgenden Vergleich. Während mein Täufer mit beiden Füßen auf der Erde dargestellt ist, würde eine Momentphotographie nach einem Modell in derselben Stellung den hintenstehenden Fuß schon erhoben und im Begriff vorgezogen zu werden zeigen. Oder man könnte vielleicht auch das Gegenteil sehen, daß der vor-



dere Fuß noch nicht die Erde berühren würde, wenn das nach rückwärts gerichtete Bein auf der Photographie dieselbe Stellung wie an meiner Statue einnähme.

Dieses photographierte Modell würde also den wunderlichen Anblick eines plötzlich gelähmten und in seiner Stellung wie zu Stein gewordenen Menschen gewähren, wie das etwa in dem hübschen Märchen von Perrault vorkommt, wo Dornröschens ganzer Hofstaat, der König, die Königin und alle Diener mitten in ihrem Tun, wie sie gehen und stehen, an ihre Stelle gebannt werden.



Johannes der Täufer von A. Rodin.

Hierin liegt die Bestätigung dessen, was ich Ihnen über die Bewegung in der Kunst soeben auseinandergesetzt habe. Wenn auf den Momentphotographien die Personen, obgleich in voller Aktion festgehalten, wie jäh in der Luft erstarrt erscheinen, so hat das

darin seinen Grund, daß alle Teile ihres Körpers in ein und demselben Zehntel oder Zwanzigstel einer Sekunde wiedergegeben worden sind; von einer fortschreitenden Entwicklung der Gebärde wie in der Kunst ist hier keine Rede.

Ich verstehe sehr wohl, was Sie sagen, verehrter Meister, aber mir scheint, — entschuldigen Sie, daß ich diese Bemerkung wage — Sie setzen sich in Widerspruch mit sich selbst.

Wieso?

Haben Sie mir nicht mehr als einmal erklärt, der Künstler müsse immer die Natur mit der größten Gewissenhaftigkeit abschreiben?

Gewiß, und ich bleibe auch dabei.

Wenn er sich nun aber bei der Wiedergabe der Bewegungen in völliger Uneinigkeit mit der Photographie befindet, die ein einwandfreies mechanisches Zeugnis ist, so entstellt er offenbar die Wahrheit.

Nein, *erwiderte Rodin*; der Künstler ist wahr,

und die Photographie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk ganz sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist.

Gerade dieses Festhalten an der wissenschaftlichen Treue verurteilt verschiedene moderne Maler, die zur Darstellung galoppierender Pferde Vorbilder verwerten, die ihnen die Momentphotographie liefert.

Sie tadeln Géricault, weil er auf seinem „Rennen in Epsom" Pferde in gestrecktem Galopp gemalt hat, also Pferde, die mit gleichzeitig ausgestreckten Vorder- und Hinterbeinen vorwärts rasen. Sie sagen, daß die photographische Platte etwas derartiges niemals wiederzugeben vermag. Tatsächlich haben auf der Momentphotographie, wenn die Vorderbeine des Pferdes ganz weit vorgestreckt sind, die Hinterbeine, die nach Aufhebung ihrer Anspannung dem ganzen Körper neue Treibkraft zuführen konnten, schon Zeit gehabt, sich wieder an den Bauch des Pferdes zu legen, um von neuem auszugreifen, so daß sich fast alle vier Beine dicht beieinander in der Luft befinden, was dem Tiere das Aussehen gibt, als ob es an Ort und Stelle in

die Höhe gesprungen und in dieser Stellung bewegungslos verblieben wäre.

Ich jedoch glaube, daß Géricault gegen die Photographie im Recht ist, denn seine Pferde scheinen wirklich zu rennen. Und das kommt daher, daß der



Rennen in Epsom von Géricault. Louvre, Paris.

Beschauer, wenn er sie von hinten nach vorn betrachtet, zunächst sieht, wie die muskulösen Schenkel die Kraft erzeugen, woraus der allgemeine Schwung entspringt; wie dann der Leib sich streckt und endlich die Vorderbeine weitausgreifend den Boden suchen. Als Ganzes genommen wirkt das in seiner Gleich-

zeitigkeit natürlich falsch; betrachtet man aber die einzelnen Phasen nacheinander, so wirkt der Eindruck durchaus richtig, ja, man hat dann die einzige Wahrheit, die für uns von Wichtigkeit ist, weil wir sie tatsächlich sehen, und sie uns lebhaft fesselt.

Beachten Sie ferner, daß, wenn die Maler und die Bildhauer in ein und derselben Figur verschiedene Bewegungsmomente vereinigen, dabei nichts ertüftelt und erklügelt ist. Sie drücken alles ganz naiv aus, so wie sie es fühlen. Ihre Seele und ihre Hand werden auf dem Wege der Gebärde unwillkürlich mit fortgerissen, und sie verleihen dieser Entwicklung ganz instinktiv Gestalt.

Hier wie überall in der Kunst ist die Aufrichtigkeit das einzige Gesetz.

Ich schwieg, um einige Augenblicke über das, was er mir gesagt hatte, nachzudenken.

Habe ich Sie nicht überzeugt? fragte er.

O doch! Aber so sehr ich auch die Wunder der Malerei und der Skulptur anstaune, die beide mehrere Momente in einem einzigen Bilde verdichten können, muß ich mich jetzt doch fragen, bis zu welchem Grade sie mit der Literatur und besonders

mit dem Theater, in dem, was man Bewegung nennt, zu wetteifern vermögen.

Ich neige, aufrichtig gesagt, stark zu der Annahme, daß diese Konkurrenz nicht sehr weit reicht und daß auf diesem Gebiet die Meister des Pinsels und des Meißels denen des Worts notwendigerweise nachstehen. Sofort rief Rodin aus:

O keineswegs! Unser Nachteil, wenn wir ihn so nennen wollen, sieht denn doch ganz anders aus, als Sie glauben. Wenn die Malerei und die Skulptur ihre Figuren in Bewegung setzen können, so ist es ihnen nicht verwehrt, noch mehr zu wagen.

Oft gelingt es ihnen, sich der dramatischen Kunst gleichzustellen, wenn sie zum Beispiel auf ein und demselben Gemälde oder in ein und derselben Skulpturengruppe mehrere aufeinander folgende Szenen darstellen.

Jawohl, sagte ich; aber das ist doch eigentlich nur Betrug. Denn Sie wollen, wenn ich nicht irre, von jenen alten Kompositionen sprechen, die eine ganze Geschichte in ihren verschiedenen Etappen feiern, sodaß man der Hauptperson in mehreren zusammenhängenden Situationen auf ein und demselben Bilde begegnen kann.

Da erzählt zum Beispiel im Louvre ein kleines italienisches Gemälde aus dem fünfzehnten Jahrhundert die Sage der Europa. Man sieht zunächst, wie die junge Fürstin auf blumiger Flur mit ihren Gefährtinnen spielt; die Mädchen sind ihr behilflich, als sie sich auf den Stier, der niemand anders als Jupiter ist, schwingen will; und daneben sieht man, wie dieselbe Heldin, diesmal ganz entsetzt, von dem göttlichen Tier durch die Fluten entführt wird.



Raub der Europa. Italienischer Meister des 15. Jahrhunderts. Louvre, Paris.

Allerdings, ein etwas primitives Verfahren, sagte Rodin, das jedoch selbst von großen Meistern angewandt wurde. Im Dogenpalast in Venedig hat Veronese dieselbe Fabel der Europa in ganz ähnlicher Weise behandelt. Und Caliaris Malerei ist wirklich wunderbar schön, womit ich keineswegs auf diese kindliche Methode besonders hinweisen, geschweige sie in unserem Falle verteidigen will. Ich lasse sie hier tatsächlich nicht gelten, wie Sie ganz richtig vermutet haben.

Um mich verständlich zu machen, möchte ich Sie zunächst fragen, ob Ihnen Watteaus „Fahrt nach Cythera“ gegenwärtig ist.

Gewiß, ich erinnere mich des Bildes ziemlich genau.

Dann wird es mir nicht schwer werden, mich deutlich auszudrücken. Auf diesem Meisterwerk setzt, was ich Sie genau zu beachten bitte, die „Handlung“ ganz vorn in der rechten Ecke ein, zieht sich über das ganze Bild und verläuft im Hintergrunde links. Vorn rechts bemerkt man zunächst unter schattigem Laub neben einer mit Rosen bekränzten Büste der Kypris ein Liebespaar. Der junge Mann trägt den leichten seidenen Mantel des Amoroso, auf dem ein von einem Pfeil getroffenes Herz in Stickerei prangt; das deutet in graziöser Weise die Fahrt an, die er unternehmen will.

Kniend bittet er inbrünstig seine Schöne, sich überzeugen zu lassen. Sie jedoch zeigt ihm eine vielleicht nur erheuchelte Gleichgültigkeit und scheint ganz mit der Betrachtung ihres reich verzierten Fächers beschäftigt zu sein . . . .

Neben diesem Paar, erlaubte ich mir zu unterbrechen, sitzt ein kleiner, halbnackter Amor auf seinem Köcher.

Er findet, daß die junge Schöne zu lange zögert, und schon zupft er sie keck am Rocksaum, um sie damit aufzufordern, nicht länger so herz- und gefühllos zu sein.

Sehr richtig. Aber vorläufig liegen der Schäferstab und das Liebesbrevier immer noch am Boden.



Detail aus Watteaus „Fahrt nach Cythera“.

Dies ist eine erste Szene.

Denken Sie nun an die zweite:

Links neben unserm Pärchen ist ein anderes. Die

Geliebte ergreift die Hand, die der Galan ihr entgegenstreckt, um ihr beim Aufstehen behilflich zu sein.

Jawohl, ich sehe sie deutlich vor mir: sie zeigt dem Beschauer den Rücken und einen rosigen Nacken, wie ihn Watteau so oft mit berückender Grazie gemalt hat.

Jetzt folgt noch eine dritte Szene. Der Mann faßt seine Geliebte um die Taille und will sie sanft vorwärts ziehen. Sie dreht sich nach ihren Gefährtinnen um, deren Säumen sie ein wenig verwirrt macht, und läßt sich mit willigem Gleichmut von dannen führen.

Nun steigen die Liebenden zum Gestade hinab. In völliger Harmonie eilen sie lachend zur Barke. Die Männer haben nicht mehr nötig, sich in langen Bitten zu ergehen, denn die Frauen schmiegen sich eng an sie.

Endlich lassen diese weltlichen Pilger ihre Freundinnen in die Gondel steigen, die ihre vergoldete Chimära, ihre Blumengewinde und ihre roten Seidenwimpel lustig auf dem Wasser schaukelt. Die auf ihre Ruder gestützten Schiffer sind bereit. Und von einer leichten Brise freundlich geführt, lenken kleine in der Luft flatternde Amoretten die Reisenden zur azurnen Insel, die am Horizont aus dem Wasser steigt.

Ich sehe, verehrter Meister, daß Sie dieses Bild sehr lieben, denn Sie haben alle seine Einzelheiten, selbst die geringsten, behalten.



Detail aus Watteaus Fahrt nach Cythera.

Es ist so entzückend, daß man es nicht vergessen kann.

Aber haben Sie auch die Entwicklung dieser Pantomime genügend beachtet? Ist das nun Theater? Oder ist es Malerei? Wer könnte das sagen! Sie sehen also, daß ein Künstler, wenn er will, nicht nur flüchtige



Die Fahrt nach Cythera von Watteau. Louvre, Paris.

Gebärden, sondern auch eine regelrechte lange „Handlung“ darstellen kann, um den in der dramatischen Kunst gebräuchlichen Ausdruck anzuwenden.

Wenn ihm das glücken soll, muß er seine Figuren so verteilen, daß der Betrachter zunächst die erblickt, die diese Handlung beginnen, dann die, die sie fortsetzen und schließlich die, die sie beenden.

Wollen Sie noch ein Beispiel aus der Skulptur haben?

Und schon hatte er eine Mappe geöffnet; nach kurzem Suchen zog er eine Photographie heraus.

Hier haben Sie die „Marseillaise“, ein Werk des hochbegabten Rude; die Gruppe steht, wie Sie wissen, auf einem Sockel am Triumphbogen.

„Bürger! Zu den Waffen!“ brüllt aus Leibeskräften die erzgepanzerte Freiheit, die mit ausgebreiteten Flügeln durch die Lüfte heransaust. Mit ihrem hoch erhobenen linken Arm versammelt sie alle Mutigen um sich, während die andere Hand das blanke Schwert dem Feind entgegenstreckt.

Auf sie fällt der Blick zweifellos zuerst, denn sie beherrscht das ganze Werk; ihre Beine, die weit auseinander gehen, als ob sie sich anschicken wollten

zu laufen, bedecken in Gestalt eines riesigen „accent circonflexe“ dieses erhabene Gedicht des Krieges.

Man glaubt sie tatsächlich zu hören, denn ihr steinerner Mund schreit so dröhnend laut, daß man für sein Trommelfell fürchten muß.

Und kaum ist ihr Aufruf zu den Waffen erschallt, da stürzen auch schon die Krieger herbei.

Es folgt nun die zweite Phase der Handlung.

Ein Gallier mit einer Löwenmähne schwingt seinen Helm, um damit die Göttin zu grüßen. Und sein junger Sohn, der an seine Seite geeilt ist, bittet, ihn begleiten zu dürfen: „Ich bin stark genug, ich bin ein Mann und will mit ins Feld!“ scheint der Knabe zu äußern, indem seine Faust einen Schwertknauf fest umklammert. Komm! sagt der Vater mit einem Blick voll Stolz und Liebe.

Dritte Phase der Handlung: Ein unter der Last seiner Ausrüstung gebeugter alter Krieger hat Mühe die Jüngeren einzuholen; aber er bleibt nicht zurück, denn alles, was noch einen Funken von Kraft besitzt, muß mit in den Kampf. Ein anderer noch hinfälligerer Greis begleitet den Zug der Krieger mit heißen Wünschen, und die Gebärde seiner Hand scheint die Ratschläge zu wiederholen, die ihm einst die Erfahrung gab.



Die Marseillaise, Skulpturengruppe von Rude. Paris, Triumphbogen.

Vierte Phase: Ein Bogenschütze beugt den muskulösen Rücken, um seine Waffe zu spannen. Ein Hornbläser schmettert den Truppen ein Signal entgegen. Der Wind läßt die Standarten flattern; alle Lanzen sind gefällt. Das Signal ist gegeben und die Schlacht beginnt.

Das ist doch eine unmittelbar dramatische Komposition, die sich da soeben vor uns abgespielt hat. Aber während die „Fahrt nach Cythera" die Erinnerung an die feinen und zarten Komödien eines Marivaux wachruft, ist „die Marseillaise" eine wuchtige Tragödie im Stile Corneilles. Ich weiß übrigens nicht, welchem dieser beiden Werke ich den Vorzug geben soll; denn das eine ist ebenso genial wie das andere.

In diesem Augenblick streifte mich Rodin mit einem Blick, der mir eine leise und schalkhafte Herausforderung zu enthalten schien:

Jetzt werden Sie, denke ich, kaum noch sagen, daß die Skulptur und die Malerei unfähig sind, mit dem Theater zu wetteifern.

Nein, jetzt allerdings nicht mehr!

Als Rodin die Reproduktion der „Marseillaise“ in die Mappe zurücklegen wollte, entdeckte ich darin zufällig eine Photographie seiner herrlichen „Bürger von Calais“.

Um Ihnen zu beweisen, daß ich soeben viel gelernt habe, möchte ich Ihre lehrreichen Beobachtungen auf eins Ihrer schönsten Werke anwenden; denn die Prinzipien, die Sie mir heute offenbarten, sehe ich von Ihnen selbst praktisch verwertet.

Bei Ihren „Bürgern von Calais“, die diese Abbildung hier zeigt, erkennt man eine scenische Aufeinanderfolge ganz ähnlich der, die Sie an den Meisterwerken Watteaus und Rudes hervorgehoben haben.

Die Gestalt in der Mitte zieht zuerst die Blicke auf sich. Es ist zweifellos Eustache de Saint-Pierre. Er neigt sein ernstes Haupt mit den langen ehrwürdigen Haaren. Er ist frei von Bedenklichkeit, frei von Furcht. Er schreitet langsam, aber unbeirrt, vorwärts; seine Augen sind ganz nach innen gerichtet, er ist ganz in Gedanken versunken. Wenn er ein wenig schwankt, so hat das seinen Grund in den Entbehrungen, die er während der langen Belagerung erdulden mußte. Er inspiriert die andern, denn er hat sich als erster freiwillig erboten, gemeinsam mit sechs



Eustache de Saint-Pierre von Aug. Rodin.



Einer der Bürger von Calais von Aug. Rodin.



Einer der Bürger von Calais von Aug. Rodin.



Einer der Bürger von Calais von Aug. Rodin.



Einer der Bürger von Calais von Aug. Rodin.

angesehenen Bürgern in den Tod zu gehen, um dadurch nach der vom Sieger gestellten Bedingung die ganze Stadt vor der Gefahr des Blutbades zu bewahren.

Auch der Bürger neben ihm ist ein Held. Er unterdrückt jede laute Äußerung des Jammers über sich selbst, den tiefen, bohrenden Schmerz auf seinen Zügen verursacht ihm der Fall seiner Stadt. In der einen Hand den Schlüssel, den er den Engländern übergeben muß, spannt er seinen Körper zu einer stolzen Haltung an und findet darin die Kraft zum Ertragen der unvermeidlichen Demütigung.

Links neben diesen beiden sieht man einen Dritten, der weniger mutig ist; er eilt fast zu schnell den andern vorauf, und es hat den Anschein, als wolle er, nachdem sein Entschluß einmal gefaßt ist, die Zeit, die ihn von der Hinrichtung trennt, möglichst verkürzen.

Diesen dreien folgt ein Bürger, der beide Hände gegen seinen Schädel preßt und sich einer wilden Verzweiflung überläßt. Vielleicht denkt er an sein Weib, an seine Kinder, an alle, die ihm teuer sind, die er nun einsam, ohne Stütze, im Kampf ums Dasein zurücklassen muß.

Ein fünfter fährt sich mit der Hand über die

Augen, um damit ein grauenhaftes Schreckbild zu verscheuchen. Er strauchelt, so jäh packt ihn die Furcht vor dem Tode.

Schließlich erblickt man den sechsten Bürger. Er ist jünger als die anderen und scheint noch unentschlossen zu sein. Eine furchtbare Sorge verzerrt seine Züge. Ob wohl das Bild der Geliebten sein Denken beschäftigt? .... Aber seine Gefährten schreiten weiter: er gesellt sich zu ihnen und streckt den Hals weit aus, wie wenn er ihn dem Beil des Schicksals hinhalten wollte.

Obgleich diese drei Calaiser weniger tapfer als die drei ersten sind, verdienen sie doch nicht weniger Bewunderung. Denn ihre Hingabe ist um so verdienstvoller, als sie ihnen weit teuerer zu stehen kommt.

So kann man an der ganzen Reihe Ihrer „Bürger" die mehr oder minder unmittelbar einsetzende Handlung verfolgen, die das Beispiel und die Autorität des Eustache de Saint-Pierre auf die einzelnen, dem Charakter ihrer Seele entsprechend, ausüben. Man sieht, wie sie allmählich immer mehr unter seinen Einfluß geraten und infolgedessen nacheinander sich zum letzten schweren Gange entschließen.

Dies erscheint mir unstreitig als die beste Bestätigung Ihrer Ansichten über die szenische Bedeutung der Kunst.



Die Bürger von Calais von Aug. Rodin.

Wenn ich Ihr Wohlwollen für mein Werk nicht als zu groß empfinden müßte, würde ich gern zugeben, lieber Freund, daß Sie meine Intentionen vollkommen erkannt haben.

Die Verschiedenheit in der Verteilung des Heldenmuts auf meine „Bürger“ haben Sie besonders gut bemerkt. Um diese Wirkung noch deutlicher zu machen, äußerte ich den Wunsch, man möchte meine Statuen vor dem Rathause in Calais wie eine lebendige Kette des Leidens und der Opferfreudigkeit dem Pflaster des Platzes einfügen. Es hätte dann scheinen können, als gingen diese Männer aus dem Stadthause nach dem Lager Eduards III.; und die Calaiser von heute würden bei so innigem täglichem Verkehr mit ihren Vorfahren das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das sie mit diesen Helden verknüpft, tiefer empfunden haben. Das hätte, glaube ich, einen sehr starken Eindruck machen müssen.

Aber man verwarf meinen Plan und schrieb mir einen häßlichen und überflüssigen Sockel vor. Das war, wie ich auch heute noch überzeugt bin, sehr unrecht.

Ja, sagte ich, die Künstler müssen immer mit der landläufigen Meinung rechnen. Sie müssen glücklich sein, wenn es ihnen gelingt, wenigstens einen Teil ihrer erhabenen Träume zu verwirklichen.

FÜNFTES KAPITEL

ZEICHNUNG UND FARBE.

GEZEICHNET hat Rodin immer viel. Er hat sich entweder der Feder oder des Bleistifts bedient. Früher zeichnete er einen Umriß mit der Feder; die Ausführung geschah dann mit dem Pinsel in Schwarz und Weiß. Diese Gouachezeichnungen glichen Kopien von Basreliefs oder Gruppen in getriebener Arbeit. Sie waren rein bildhauerisch gesehen.

Seitdem hat er mehr den Bleistift zum Zeichnen seiner Akte angewandt, die er dann mit fleischfarbenen Tönen ausfüllte. Diese Zeichnungen wirken ungezwungener als die ersten. Die Stellungen sind

weniger ausgeführt, nur flüchtig angedeutet. Sie sind mehr mit den Augen des Malers gesehen. Die Striche darauf sind bisweilen seltsam hastig, wie von einem Rasenden gezogen. Es kommt vor, daß er einen ganzen Körper mit einer einzigen Linie, ohne abzusetzen, auf den ersten Wurf zu Papier gebracht hat. Man erkennt auf solchen Blättern die Ungeduld eines Künstlers, der fürchtet, daß ihm ein gar zu flüchtiger Eindruck entschlüpfen könnte. Die Farbe der Haut ist durch Verwaschen weniger kräftiger Pinselstriche erzielt, die Rumpf und Glieder flüchtig markieren. Die Modellierung ist nur durch mehr oder minder stark aufgetragene flüssige Farbe erzeugt. Der Pinsel ist so hastig, daß er sich gar nicht die Zeit nimmt, die an den Saum jedes Pinselstrichs mit fortgezogenen Tropfen wieder aufzusaugen. Diese Skizzen halten äußerst flüchtige Gebärden oder gar so vorübergehende Biegungen fest, daß das Auge zum Erfassen des Gesamteindrucks kaum mehr als eine halbe Sekunde Zeit gehabt haben mag. Das sind nicht mehr Linien und das ist auch nicht mehr Farbe, das ist Bewegung und Leben.

In jüngster Zeit hat Rodin fast ganz aufgehört, mit dem Pinsel zu arbeiten und fast nur noch mit

Bleistift gezeichnet. Es genügte ihm, den Schatten dadurch anzudeuten, daß er die Konturen mit dem Finger verwischte. Diese Technik hüllt die Formen wie in eine silbergraue Wolke: sie macht sie leichter und entrückt sie sozusagen der Wirklichkeit, sie taucht sie in geheimnisvolle Poesie. Diese letzten Studien sind, glaube ich, seine schönsten. Sie sind hell, klar, lebendig und ungemein reizvoll.

Da ich gerade mehrere mit Rodin gemeinsam betrachtete, bemerkte ich, wie sehr sie sich von den peinlich ausgeführten Zeichnungen unterschieden, die für gewöhnlich den Beifall des Publikums finden.

Sie haben recht, *versetzte er*, den Ignoranten gefällt besonders die ausdruckslose Kleinlichkeit der Ausführung und die falsche Vornehmheit der Gebärden. Der Dutzendgeist versteht nichts von einem kühnen Zusammenfassen, das über die unnützen Einzelheiten eiligst hinweggeht, um sich nur an die Wahrheit des Gesamteindrucks zu halten. Er versteht auch nichts von ernsthafter Beobachtung, die die theatralischen Stellungen verachtet und sich nur den ganz einfachen, jedes ehrliche Gefühl aber weit mehr anziehenden Körperhaltungen des wirklichen Lebens zuwendet.

Es herrschen über die Kunst der Zeichnung

viele Irrtümer, die allerdings schwer zu berichtigen sind.

Man glaubt allgemein, daß die Zeichnung an sich schön sein kann. Sie ist jedoch schön nur durch die Wahrheiten, durch die Empfindungen, die sie ausdrückt. Man bewundert die an Einfällen reichen, routinierten Künstler, die schöne, aber ganz bedeutungslose Konturen ziehen und ihre nichtssagenden Figuren in anmaßender Weise hinstellen. Man gerät in Entzücken über Stellungen, die man nie und nimmer in der Natur wahrnimmt und die man für künstlerisch hält, weil sie an die Gliederverrenkungen erinnern, denen die italienischen Modelle sich hingeben, wenn sie sich um Sitzungen bewerben. Und so etwas nennt man dann gewöhnlich die „schöne Zeichnung". In Wirklichkeit ist das nichts anderes, als eine Taschenspielerkunst, die höchstens Maulaffen verblüffen kann.

Es gibt eine Zeichnung in der Kunst, wie es einen Stil in der Literatur gibt. Ein Stil, der gesucht und geschraubt wird, um aufzufallen, ist schlecht. Nur der Stil ist gut, der hinter dem behandelten Sujet zurücktritt, der die Aufmerksamkeit des Lesers ganz auf den seelischen Gehalt hinlenkt.

Künstler, die mit ihrer Zeichnung prunken, Schriftsteller, die das Lob auf ihren Stil lenken wollen,



Die Wahrheit. Zeichnung von A. Rodin.
(Zum erstenmal veröffentlicht.)

gleichen Soldaten, die sich in ihrer Uniform brüsten, jedoch weigern würden, in die Schlacht zu gehen, oder Ackersleuten, die, anstatt den Pflug in die Erde zu senken, nur darauf bedacht wären, die Pflugschar fortwährend blank zu putzen.

Die wahrhaft schöne Zeichnung und der wahrhaft schöne Stil werden niemals an und für sich gelobt. Man denkt gar nicht daran, weil das Interesse für das, was sie ausdrücken, vollkommen in Anspruch genommen ist. Dasselbe gilt für die Farbe. Es gibt in Wirklichkeit weder einen schönen Stil, noch eine schöne Zeichnung, noch eine schöne Farbe, es gibt nur eine einzige Schönheit, die Schönheit der sich offenbarenden Wahrheit. Sobald eine Wahrheit, eine tiefe Idee, ein mächtiges Gefühl in einem literarischen oder künstlerischen Werke kund wird, ist es ganz selbstverständlich, daß sein Stil oder seine Farbe und Zeichnung hervorragend sind. Diese Eigenschaft jedoch ist nur ein Reflex der Wahrheit.

Man bewundert Raffaels Zeichnungen und zwar mit Recht. Man muß sie jedoch nicht an sich bewundern, das heißt wegen der mehr oder minder geschickt verteilten Linien; man muß sie um ihres Gehaltes willen lieben. Ihr Hauptvorzug ist die unsagbar köstliche Heiterkeit der Seele, die in Raffaels Augen lebte

und durch seine Hand zum Ausdruck gelangte, ist die Liebe, die aus seinem Herzen über die ganze Natur sich zu ergießen scheint. Alle, die ohne diese Innigkeit des Gefühls dem Meister von Urbino den Linienrhythmus und die Gebärden seiner Figuren zu entlehnen versuchten, haben nichts weiter als höchst fade Nachbildungen fertig gebracht.

An Michelangelos Zeichnung muß man nicht die Umrisse an sich, weder die kühnen Verkürzungen, noch die vollendeten Aktstudien bewundern, sondern die tobende, in wilder Verzweiflung aufschreiende Kraft und Gewalt dieses Titanen. Buonarrotis Nachahmer haben in der Malerei seine wie mit Stangen gestützten Stellungen und seine angespannten Muskulaturen einfach abgeschrieben. Ohne Michelangelos Seele wirkten sie nur lächerlich.

Was man an Tizians Farbengebung bewundern muß, ist nicht eine mehr oder minder wohltuende Harmonie: es ist ihr Gefühlsinhalt. Sie bereitet eine wahre Freude, nur weil sie die Vorstellung einer prachtvollen und nachdrücklichen Souveränität gibt. Die hohe und echte Schönheit der Farbe Veroneses ist dadurch bedingt, daß sie mit ihrem zart silbern schimmernden Ton die anmutige Herzlichkeit der patrizischen Feste heraufzubeschwören vermag. Voll-



Zeichnung von Aug. Rodin.
(Zum erstenmal veröffentlicht.)

ends Rubens' Farben sind nichts an sich: ihr Leuchten würde vergeblich sein, wenn es nicht den unmittelbaren Eindruck des Lebens, sonnigen Glücks und der kraftstrotzenden Sinnlichkeit gäbe.

Es gibt wohl kein einziges Kunstwerk, das seinen Reiz ganz allein dem Ebenmaß der Linien oder der Harmonie der Töne verdankt und das sich nur an die Augen wendet. Wenn zum Beispiel die Kirchenfenster des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts mit ihrem wundervollen, sammetweichen, tiefen Blau, mit ihrem süßen, schmeichlerischen Violett und ihrem warmen, kräf-



Zeichnung von Michelangelo. Paris, Louvre.

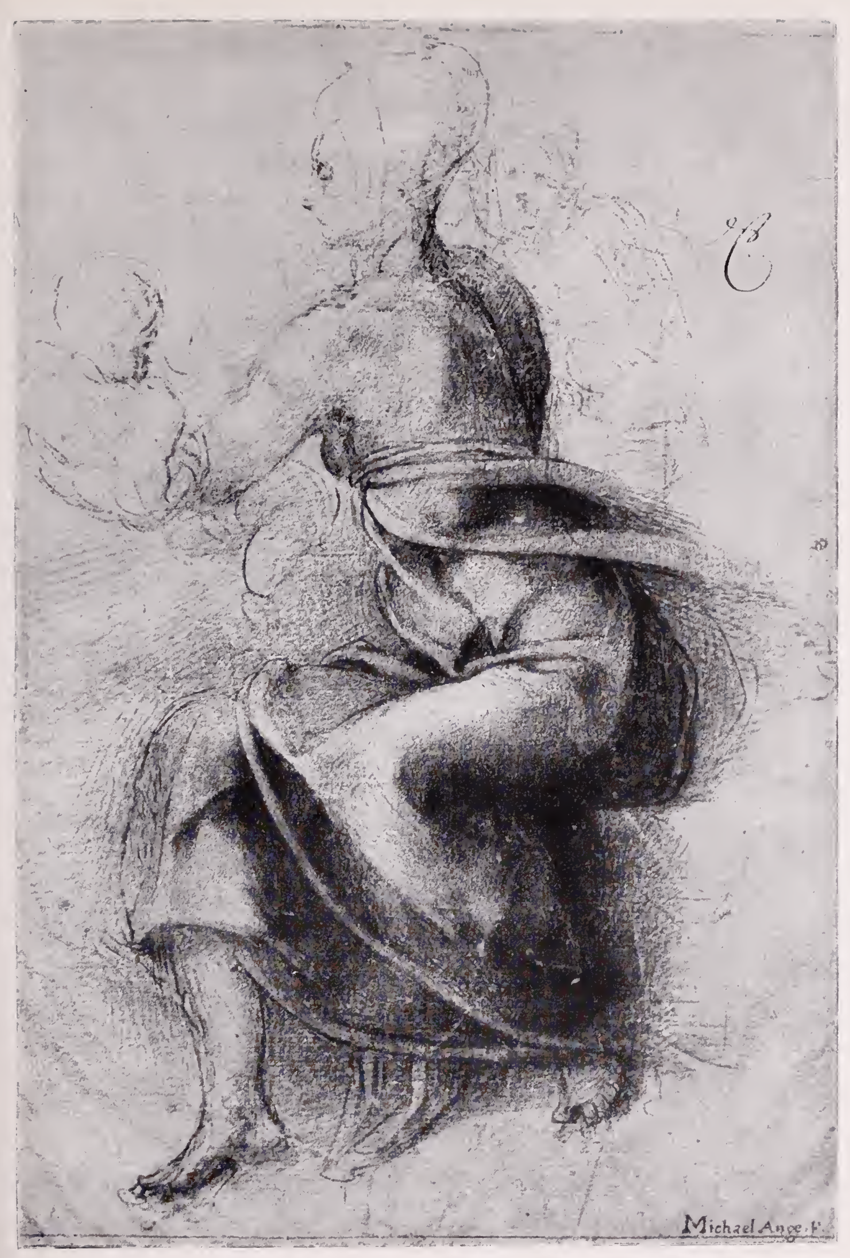
tig leuchtenden Karmin das Auge entzücken, so hat dies darin seine Ursache, daß alle diese Farbentöne die mystische Glückseligkeit ausdrücken, deren die frommen Künstler dieser Zeiten in dem Himmel ihrer Träume sich zu erfreuen hofften. Wenn manche mit türkisblauen Blumen übersäte irdene Gefäße des Orients wahre Farbenwunder sind, so kommt das wohl daher, daß ihre Nuancen durch einen seltsamen Effekt die Seele in irgend ein wonniges Tal des Märchen- und Feenreichs versetzen.

So enthält jede Zeichnung, jede Farbenzusammenstellung eine Bedeutung, ohne die sie jeder Schönheit bar wäre.

Aber fürchten Sie nicht, daß die Geringschätzung des „Handwerks" in der Kunst . . . . . .?

Wer spricht denn von Geringschätzung? Zweifellos ist das Handwerk nur ein Mittel. Der Künstler jedoch, der es vernachlässigt, wird niemals sein Ziel, die Deutung des Gefühls, der Idee, erreichen. Dieser Künstler würde etwa einem Reiter ähnlich sehen, der vergäße, sein Pferd so gut als möglich zu füttern und in Stand zu halten.

Es ist demnach ganz klar, daß das stärkste Gefühl unfähig sein wird, sich auszudrücken, wenn die Zeich-



Zeichnung von Michelangelo. Paris, Louvre.

nung mangelhaft, die Farbe unwahr ist. Anatomische Fehler wirken nur lächerlich, mag der Künstler sich noch so sehr bemüht haben, zu interessieren. Diesem Mißgeschick setzen sich heute sehr viele junge Künstler aus. Da sie gar keine ernsthaften Studien gemacht haben, verrät ihre Ungeschicklichkeit sie auf Schritt und Tritt. Ihre Absichten sind die besten, aber ein zu kurzer Arm, ein verzeichnetes Bein, eine ungenaue Perspektive verstimmt die Beschauer.

Tatsächlich wäre keine plötzliche Eingebung imstande, die lange unentbehrliche Arbeit zu ersetzen, die den Augen die Kenntnis der Formen und Proportionen vermittelt und die Hand allen Regungen des Gefühls folgsam macht.

Wenn ich sagte, daß das Handwerk bis zum Vergessenwerden zurücktreten muß, so meinte ich damit keineswegs, daß der Künstler von diesen Dingen nichts zu wissen brauche.

Im Gegenteil, er muß eine nach jeder Richtung vollkommen durchgebildete Technik besitzen, um zu verbergen, was er weiß. Für den gewöhnlichen Menschen sind die Jongleure, die mit ihrem Bleistift Kunststücke ausführen oder betäubende Farbenfeuerwerke fabrizieren oder blendende Phrasen mit absonderlichen Redewendungen schreiben, sicher die ge-

schicktesten Leute von der Welt. Aber weit schwieriger, ja geradezu der Gipfel der Kunst ist es, mit schlichter Natürlichkeit und Einfachheit zu zeichnen, zu schreiben und zu malen.

Sie haben soeben ein Bild betrachtet oder ein Buch gelesen; auf die Zeichnung, auf die Farbe, auf den Stil haben Sie gar nicht geachtet und sind doch im Innersten berührt worden. Glauben Sie mir, es ist keine Täuschung, was ich Ihnen jetzt sage: diese Zeichnung, diese Farbe, dieser Stil sind technisch vollkommen.

Und doch, verehrter Meister, kann es wohl vorkommen, daß ungemein fesselnde, selbst ergreifende Meisterwerke an irgendeiner Schwäche des Handwerks leiden, nicht wahr? Sagt man nicht zum Beispiel, daß die Gemälde Raffaels oft keineswegs schön in der Farbe und die Rembrandts in der Zeichnung anfechtbar seien?

Mit Unrecht, glauben Sie mir.

Wenn Raffaels Meisterwerke jedes empfängliche Gemüt entzücken, so trägt alles darin, die Farbe ebenso wie die Zeichnung, zu dieser Wirkung bei.

Betrachten Sie einmal den kleinen „Sankt Georg" im Louvre, den „Parnaß" im Vatikan und die Teppich-

kartons im South-Kensington-Museum: die Harmonie aller dieser Werke ist bezaubernd. Sanzios Farbe ist eine ganz andere, als die Rembrandts; aber sie entspricht durchaus seiner Inspiration. Sie ist hell und hat leuchtenden Glanz. Sie zeigt frische, blühende und jubelnde Töne. Sie besitzt Raffaels eigene ewige Jugend. Sie erscheint erfunden, aber nur deshalb, weil die vom Maler beobachtete Wahrheit nicht die der rein materiellen Dinge ist. Hier liegt die Wahrheit ganz auf dem Gebiet des Gefühls und ist eine Region, wo Farben und Formen vom Licht der Liebe verklärt werden.

Zugegeben, ein eigensinniger Realist könnte diese Farbe für ungenau halten; die Dichter jedoch finden sie richtig. Und sicher würde Rembrandts oder Rubens' Farbe an Raffaels Zeichnung gebunden lächerlich und abscheulich wirken.

Ebenso ist Rembrandts Zeichnung von der Raffaels vollkommen verschieden; aber sie ist trotzdem nicht schlechter.

Sind Raffaels Linien weich und rein, so sind die Rembrandts oft hart und eckig. Die Blicke des großen Holländers heften sich auf die Unebenheiten der Kleidung, auf die Runzeln alter Gesichter, auf die Schwielen plebejischer Hände: denn für Rembrandt ist Schönheit nichts anderes als der zwischen der

Trivialität der physischen Hülle und dem reinen inneren Licht festgestellte Gegensatz. Wie sollte er auch wohl zu dieser aus augenscheinlicher Häßlichkeit und sittlicher Größe geschaffenen Schönheit kommen, wenn er versuchen wollte, mit Raffael an Anmut zu wetteifern?

Sie sehen daraus, daß seine Zeichnung vollkommen ist, weil sie ganz und gar mit den Forderungen seines Denkens übereinstimmt.

Die Annahme, ein Künstler könne nicht gleichzeitig ein guter Kolorist und ein guter Zeichner sein, wäre also Ihrer Meinung nach ein Irrtum?

Ganz sicher und es ist mir einfach unverständlich, wie sich dieses Vorurteil hat bilden können und gegenwärtig immer noch fortbesteht.

Wenn die Meister uns etwas zu sagen haben, wenn sie uns für sich gewinnen, so geht daraus deutlich hervor, daß sie genau alle Ausdrucksmittel besitzen, deren sie dazu bedürfen.

Ich habe Ihnen das soeben an Raffael und Rembrandt bewiesen. Dasselbe ließe sich leicht mit allen anderen großen Künstlern machen.



Zeichnung von Rembrandt. London, British Museum.

Man hat zum Beispiel Delacroix vorgeworfen, er könne nicht zeichnen. Wahr ist dagegen, daß seine Zeichnung sich wunderbar mit seiner Farbe vermählt: wie diese hat sie etwas Stoßweises, Fieberhaftes, Exaltiertes. Sie ist voller Lebendigkeit, voll leidenschaftlichen Feuers. Bisweilen grenzt sie, ebenso wie seine Farbe, an Wahnsinn: dann ist sie am schönsten. Kurz, man kann hier Kolorit und Zeichnung nicht voneinander getrennt bewundern: denn sie sind beide ganz und gar eins.

Die Durchschnittskenner wollen fälschlicher Weise nur eine Art von Zeichnung gelten lassen, die Raffaels. Das heißt, sie bewundern eigentlich nicht Raffael selbst, sondern mehr seine Nachahmer, David und Ingres .... In Wirklichkeit gibt es ebensoviele Arten von Zeichnung und Kolorit, als es Künstler gibt.

Albrecht Dürer, so hört man bisweilen, hat eine harte und trockene Farbe. Durchaus nicht. Aber er ist ein Deutscher, ein verallgemeinernder Künstler: seine Kompositionen sind genau und richtig wie logische Satzbauten; seine Figuren sind handfest, wie gewichtige Haupttypen. Darum ist seine Zeichnung so nachdrücklich betont und seine Farbe so eigenwillig.

Holbein gehört derselben Schule an: seine Zeichnung besitzt nicht die florentiner Grazie und sein

Kolorit nicht den venetianischen Zauber; aber Linie und Farbe haben bei ihm eine Kraft, einen Ernst, eine innere Bedeutung, die man vielleicht bei keinem zweiten Maler wiederfindet.

Im allgemeinen kann man sagen, daß sehr bedächtige, grübelnde Künstler, wie diese, eine ganz besonders geschlossene Zeichnung haben und eine Farbe, die mit ihrer Bestimmtheit wie eine mathematische Wahrheit wirkt.

Bei anderen Künstlern dagegen, bei den Dichtern der Liebe, wie Raffael, Correggio, Andrea del Sarto, hat die Linie mehr Geschmeidigkeit und die Farbe mehr einschmeichelnde Zartheit.

Bei den sogenannten Realisten, das heißt bei den Künstlern, deren Gefühl sich mehr äußeren Dingen zuwendet, bei Rubens, Velasquez und Rembrandt zum Beispiel, hat die Linie ein lebendiges Wesen, das sich abwechselnd aus jähen Aufwallungen und schöner Ruhe zusammensetzt. Die Farbe bricht sich bald in hell glänzenden Fluten Bahn, bald zieht sie sich mit gemäßigten Tönen bescheiden in den Halbschatten zurück.

So sind die Ausdrucksmittel der einzelnen Geister ebenso verschieden wie ihre Seelen, und man könnte

wirklich nicht sagen, daß bei diesen Zeichnung und Farbe besser oder schlechter seien als bei jenen.

Ganz recht, verehrter Meister. Wenn Sie aber die gewöhnliche Klasseneinteilung der Künstler in Zeichner und Koloristen aufheben, so bedenken Sie nicht, daß Sie damit den armen Kunstkritikern, denen sie treffliche Dienste geleistet hat, große Verlegenheiten bereiten.

Da ist es denn, wie mir scheint, ein Glück, daß jeder, der die Künstler gern nach Kategorien ordnet, aus Ihren eigenen Worten ein neues Klassifizierungsprinzip herleiten kann.

Die Farbe und die Zeichnung, sagten Sie, sind nur Mittel. Es kommt hauptsächlich darauf an, die Seele der Künstler kennen zu lernen. Demnach könnte man also übereinkommen, die Maler nach ihrem geistigen Wesen zu gruppieren, nicht wahr?

Sie mögen recht haben.

Man könnte zum Beispiel alle vereinigen, die, wie Albrecht Dürer und Holbein, Logiker sind. Eine Klasse für sich würden die bilden, bei denen das Gefühl vorherrscht. Raffael, Correggio, Andrea del

Sarto, die Sie soeben zusammen genannt haben, würden in der ersten Reihe der Elegiker stehen. Eine dritte Klasse würden die Meister begründen, die am tätigen Dasein, am Gang des Lebens eifrigen Anteil nehmen, und das Trio Rubens, Velasquez und Rembrandt gäbe hier die schönste Konstellation.

Eine vierte Gruppe schließlich könnte Künstler vom Schlage eines Claude Lorrain und Turner versammeln, die die Natur als ein Gewebe aus lichtgetränkten, flüchtigen Erscheinungen betrachten.

Gewiß, lieber Freund. Eine solche Klassifizierung besäße zunächst den Vorzug, geistvoll zu sein und dann wäre sie jedenfalls richtiger, als die Einteilung in Koloristen und Zeichner.

Bei der Kompliziertheit der Kunst jedoch, oder vielmehr der schöpferischen Seelen, denen die Kunst eine Sprache ist, läuft jede Einteilung Gefahr, eitel und nichtig zu sein. Rembrandt ist oft ein erhabener Dichter und Raffael oft ein ins volle Menschenleben hineingreifender Realist.

Bemühen wir uns, die Meister zu verstehen, sie zu lieben, uns an ihrem Genie zu berauschen, aber hüten wir uns, sie wie irgendeine Ware mit Aufschriften zu versehen.



SECHSTES KAPITEL

DIE SCHÖNHEIT DES WEIBES.

DAS Hotel Biron, vor kurzem noch die Behausung des Klosters Sacré-Coeur, wird jetzt bekanntlich von mehreren Mietern bewohnt, unter denen sich auch der Bildhauer Rodin befindet. Der Meister besitzt Ateliers in Meudon und Paris, im Depôt des Marbres; aber er arbeitet mit Vorliebe hier im Hotel Biron.

Es ist wirklich der schönste Aufenthalt, den ein Künstler sich wünschen kann. Der Schöpfer des „Denkers" verfügt hier über mehrere geräumige und sehr hohe Säle mit wunderschönen, leicht und geschmackvoll vergoldeten Stuckdecken.

Sein Arbeitsraum ist rund und gewährt durch hohe Glastüren Ausblicke auf einen prächtigen Garten.

Seit einer Reihe von Jahren ist diese Anlage vernachlässigt worden. Aber man unterscheidet noch unter den üppig wuchernden Kräutern die alten Buchsbaumreihen, die einst die Wege einfaßten, man bemerkt noch unter phantastisch geformten Weinstöcken Lauben mit grün gestrichenen Gittern, und alljährlich erscheinen im Frühjahr auf dem Rasen die bunten Blumen. Es hat einen eigenartig melancholischen Reiz, zu beobachten, wie die Arbeit von Menschenhand durch die ungehindert sich entfaltende Natur nach und nach verwischt wird.

Im Hotel Biron verbringt Rodin fast seine ganze Zeit mit Zeichnen.

In dieser klösterlichen Abgeschiedenheit überläßt er sich, fern von aller Welt, mit inniger Freude dem Studium junger, schöner Frauenkörper. Unermüdlich zeichnet er zahllose Skizzen nach den geschmeidigen Formen, die sich seinem Auge darbieten.

Hier, wo junge Mädchen unter der Obhut ehrwürdiger Nonnen ihre Erziehung genossen haben, widmet sich der große Bildhauer mit Inbrunst der Verehrung physischer Schönheit, und seine Liebe zur Kunst ist sicher nicht minder rein und aufrichtig,

als die Gottesfurcht, die den Schülerinnen von Sacré-Coeur ins Herz gepflanzt wurde.

Eines Abends betrachtete ich mit Rodin eine Reihe seiner Studien und bewunderte die Harmonie der Linien, womit er auf dem Papier die verschiedenen Rhythmen des menschlichen Körpers wiedergegeben hatte.

Die flüchtig hingeworfenen Umrisse verrieten den Schwung oder die Lässigkeit der Bewegungen; leichte graue Wolken, die ihr Dasein einem Verwischen der Striche mit dem Daumen verdankten, erhöhten den Reiz der Modellierung.

Während er mir seine Studienblätter zeigte, sah er im Geiste wieder die Modelle, nach denen sie entstanden waren:

Sehen Sie diese entzückenden Schultern! *rief er aus.* Das ist eine Linie von vollendeter Schönheit . . . Meine Zeichnung ist viel zu schwerfällig . . . . Ich habe mich nach Kräften bemüht, aber . . . . da, hier ist ein zweiter Versuch nach demselben Modell . . . . er ist entschieden besser . . . . und dennoch!

Betrachten Sie diesen Busen: die wunderbar schwellende Rundung ist von fast unwirklicher Grazie!



Weiblicher Torso von A. Rodin.

Hier haben Sie ein anderes Modell! Beachten Sie die unvergleichlich schöne Wellenlinie der Hüften. Wie auserlesen zart die Muskeln in die sammetweiche Haut gebettet sind! Das ist so schön, daß man sich in Anbetung davor beugen möchte.

Sein Blick verlor sich in Erinnerungen: man hätte ihn jetzt für einen Morgenländer im Garten Mohammeds halten können. Schließlich fragte ich ihn:

Finden Sie leicht schöne Modelle?

Ja.

Die Schönheit ist also nicht sehr selten in unserer Gegend.

O nein.

Und ist sie auch von langer Dauer?

Sie wechselt sehr schnell. Ich will nicht sagen, daß das Weib wie eine Landschaft ist, die die sinkende Sonne unaufhörlich verändert, aber der Vergleich ist bis zu einem gewissen Grade doch richtig.

Die wirkliche Jugend, die Zeit der jungfräulichen Pubertät, wo der von Kraft und Saft strotzende Körper mit freiem, natürlichem Stolz alle seine Reize konzentriert und die Liebe gleichzeitig zu fürchten und sehnsüchtig zu rufen scheint, dieses Stadium dauert kaum ein paar Monate.

Ohne von den durch die Mutterschaft bedingten Entstellungen zu sprechen,



Weiblicher Torso von A. Rodin.

rauben die dem Verlangen folgende Mattigkeit und das Fieber der Leidenschaft dem Gewebe die Spannkraft und machen die Linien schlaff. Das junge Mädchen wird Frau und zeigt nun eine ganz andere Schönheit, die zwar immer noch bewundernswert, aber doch schon minder rein ist.

Aber sagen Sie, Meister, glauben Sie nicht, daß die antike Schönheit die unserer Zeit bei weitem übertroffen hat und daß die modernen Frauen nicht im entferntesten den Modellen eines Phidias gleichen?

Keineswegs!

Aber die Vollendung der griechischen Venusstatuen ist der beste Beweis ......

Die damaligen Künstler hatten Augen, sie zu sehen, während die von heute blind sind, das ist der ganze Unterschied. Die griechischen Frauen waren schön, aber ihre Schönheit wohnte vor allen Dingen im Geiste der Bildhauer, die sie darstellten.

Es gibt heute Frauen, die genau so schön sind. Man findet sie hauptsächlich unter den Europäerinnen des Südens. Die modernen Italienerinnen zum Beispiel gehören demselben Mittelmeer-Typus an, wie die Modelle des Phidias. Das Hauptmerkmal

dieses Typus ist gleiche Breite an Schultern und Becken.

Aber haben denn nicht die Einfälle der Barbaren in das römische Reich durch Kreuzungen die antike Schönheit verdorben?

O nein. Angenommen jedoch, daß die Barbaren minder schön, minder ebenmäßig gebaut gewesen wären als die Mittelmeer-Rassen, was wohl möglich ist, so hat die Zeit es übernommen, die durch die Blutmischungen erzeugten Fehler zu tilgen und die Harmonie des alten Typus wieder hervortreten zu lassen.

Bei einer Vereinigung des Schönen mit dem Häßlichen triumphiert am Ende immer das Schöne: die Natur kommt, auf Grund eines göttlichen Gesetzes, beständig auf das Bessere zurück, strebt unaufhörlich nach Vollkommenheit.

Neben diesem Typus des Südens gibt es noch einen Typus des Nordens, dem außer den germanischen und slavischen Rassen auch sehr viele Französinnen angehören.

Bei diesem Typus ist das Becken ungemein stark entwickelt und die Schultern sind viel schmäler: diesen Körperbau kann man zum Beispiel an den Nymphen

des Jean Goujon, an der Venus im Urteil des Paris von Watteau und an der Diana des Houdon beobachten.

Ferner senkt sich bei diesem Typus im allgemeinen die Brust im Gegensatz zu dem antiken und dem des Südens, wo sie sich in die Höhe richtet.

Offen gestanden, alle menschlichen Typen, alle Rassen haben ihre Schönheit. Man muß sie nur finden.

Ich habe mit einem unendlichen Vergnügen die kleinen Tänzerinnen aus Kambodscha gezeichnet, die jüngst mit ihrem Fürsten nach Paris kamen. Die feinen Bewegungen ihrer schlanken Glieder übten einen seltsamen und wunderbaren Reiz auf mich aus.

Ich habe auch nach der japanischen Schauspielerin Hanako Studien gemacht. Sie hat nicht eine Spur von Fett am Körper. Ihre Muskeln sind so ausgebildet und so schön geformt wie die eines echten Foxterriers. Ihre Sehnen sind so stark, daß die Gelenke, an denen sie befestigt sind, denselben Umfang haben, wie die Glieder selbst. Sie ist so robust, daß sie, solange sie will, auf einem Bein stehen und das andere im rechten Winkel dazu heben kann. Es sieht dann aus, als ob sie wie ein Baum im Boden wurzelte. Ihr anatomischer Bau ist demnach ein völlig andrer,

als der der Europäerinnen, in seiner einzigen Kraft jedoch außerordentlich schön.

Nach einer kleinen Pause kam er wieder auf einen Lieblingsgedanken zurück:

Mit einem Wort, Schönheit ist überall. Nicht sie fehlt unseren Augen, sondern unsere Augen sehen oft daran vorbei.

Schönheit ist Charakter und Ausdruck.

Und nichts in der Natur hat wohl mehr Charakter als der menschliche Körper. Er bietet mit seiner Kraft oder mit seiner Anmut die verschiedensten Bilder. Manchmal gleicht er einer Blume: die Biegungen des Rumpfes erinnern an das Schwanken des Stengels, der blühende Busen, das Lächeln des Antlitzes und der Glanz des Haares gleichen der entfalteten Blüte. Manchmal gemahnt er an eine geschmeidige Liane, an eine fein und kühn geschwungene Staude. Der aus dem Dickicht vor Nausikaa tretende Odysseus sagte:

. . . . ich sah noch nie solch einen sterblichen Menschen,
Weder Mann noch Weib! Mit Staunen füllt mich der Anblick!
Ehmals sah ich in Delos, am Altar Phöbus Apollons,
Einen Sprößling der Palme von so erhabenem Wuchse.

(Deutsch von J. H. Voß.)

In rückwärts gebogener Stellung gleicht der menschliche Körper einer Feder, einem schönen Bogen, auf dem Eros seine unsichtbaren Pfeile anlegt.

Und dann wieder ist er wie eine Urne. Ich habe oft ein Modell sich auf die Erde setzen und Arme und Beine vorwärts strecken lassen, so, daß es mir den Rücken zuwandte. In dieser Stellung war nur die an der Taille sich verschmälernde, an den Hüften sich wieder verbreiternde Silhouette des Rückens sichtbar. Sie machte dann den Eindruck einer schön geformten Vase, einer Amphora, die in ihrem Schoße das Leben der Zukunft birgt.

Der menschliche Körper ist vor allem der Spiegel der Seele, und daher rührt seine größte Schönheit:

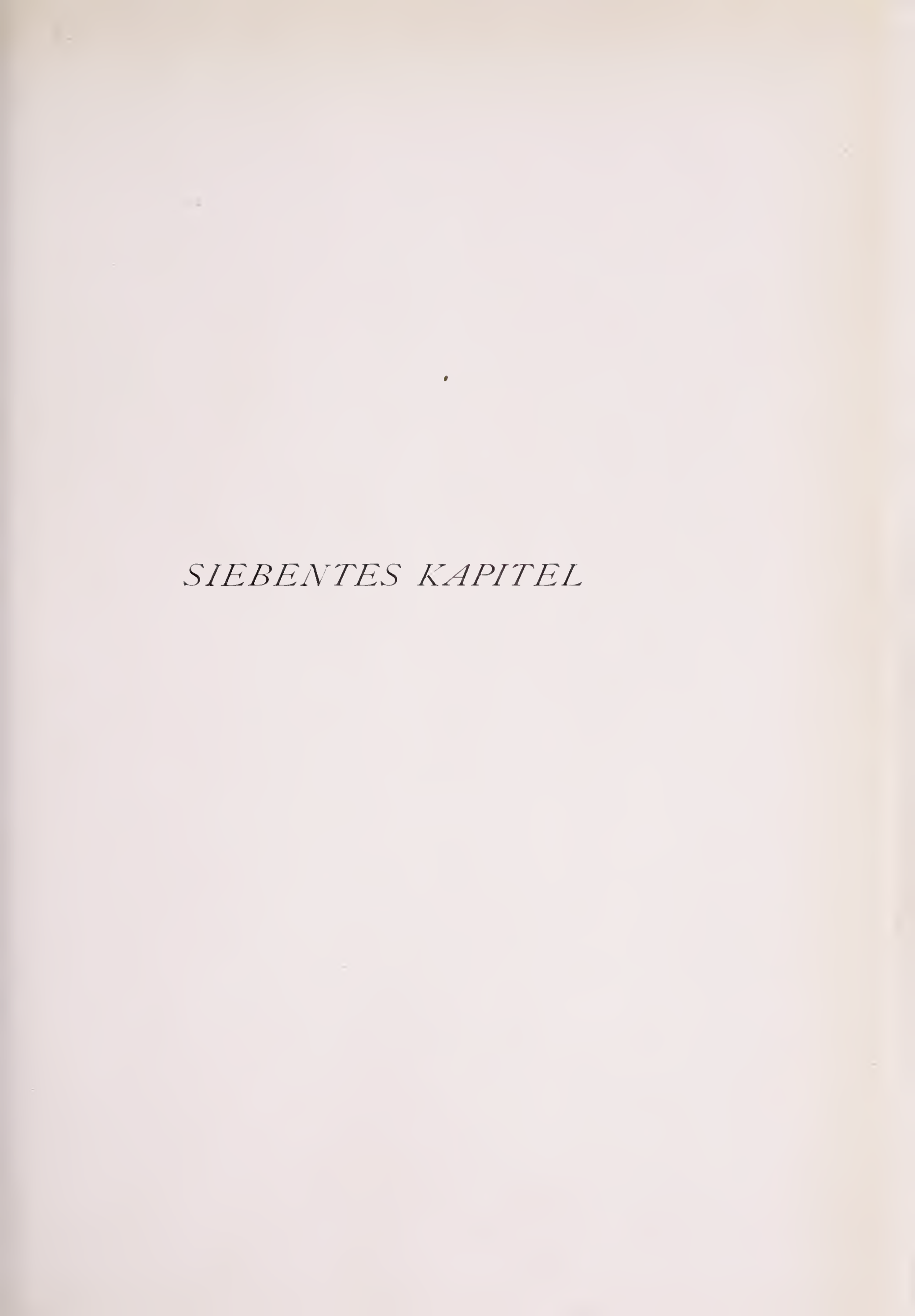
O Frauenleib, du bist ein hohes Wunder,
eine herrliche Hülle, ein Meisterwerk
aus den Händen des höchsten Geistes,
der unerforschlich die Gestalt des Menschen formt.
In dir glänzt hell die wundersamste Seele,
du schlammige Erde, die der Finger
des göttlichen Bildners geknetet hat.
Unwiderstehlich reizender Stoff,
untrennbar hehr und schmutzig, der Herz und Sinne lockt,
du zeigst dich in so heiliger Gestalt,
daß ich, da bald die sinnliche Begierde
und bald die keusche Seele in dir siegt,



Weiblicher Torso von A. Rodin.

nie inne werden kann, ob diese Wollust,
die auf verschwiegenem Lager mich berauscht,
nicht nur ein nüchtern Denken ist;
auch daß man nicht, wenn hell die Sinne lodern,
der Schönheit sich hingeben kann,
ohne zu ahnen, daß man Gott umarmt.

Ja, Viktor Hugo hat das vollkommen verstanden. Wir verehren am menschlichen Körper mehr noch als seine schöne Form die innere Flamme, die ihm Durchsichtigkeit zu verleihen scheint.



SIEBENTES KAPITEL

MENSCHEN UND WERKE EINST UND JETZT.

EINES Tages wollte Rodin wieder einmal die Werke Houdons im Louvre betrachten, und ich begleitete ihn. Kaum standen wir vor dem „Voltaire", als er ausrief:

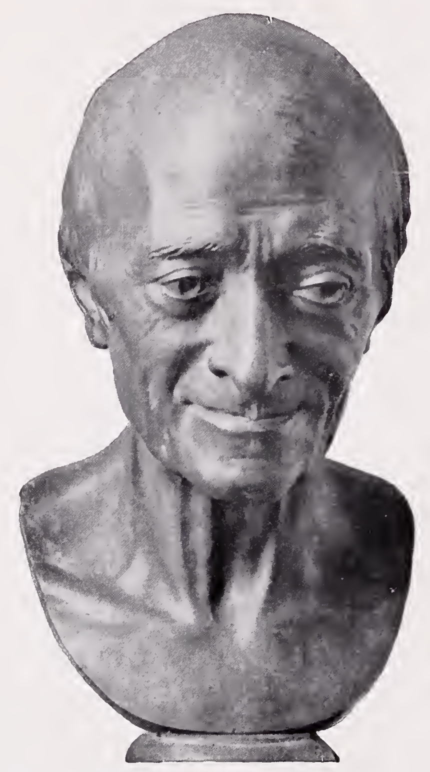
Wunderbar, ganz wunderbar! Das ist die Personifikation der Schalkheit.

Der leicht verstohlene Blick scheint einen Gegner zu belauern. Die spitze Nase gleicht der eines Fuchses; sie scheint sich zu kräuseln, um auf beiden Seiten Irrtümer und Lächerlicheiten zu wittern; man sieht, wie die Nasenflügel zucken. Und der Mund: welch ein Meisterwerk! Er ist von zwei Spottfurchen eingerahmt und sieht aus, als ob er irgendeinen Sarkas-

mus murmelt. Dieser ungemein lebendige, etwas kränkliche und recht wenig männliche Voltaire macht den Eindruck einer listigen, alten Klatschschwester.

Er schwieg, setzte seine Betrachtung fort und sagte dann:

Diese Augen! Ich komme immer wieder darauf zurück .... sie sind durchsichtig, leuchtend.



Voltaire von Houdon. Paris, Louvre.

Man kann das übrigens von allen Büsten Houdons sagen. Dieser Bildhauer hat besser als irgendein Maler oder Pastellist den schimmernden Glanz der Iris wiedergeben können. Die Augen hat er mit höchster Kunst gestaltet; er hat geistreiche, ganz kleine Erhöhungen angebracht, die, je nachdem sie beleuchtet sind, den Widerschein des Tageslichts in der Pupille vollendet vortäuschen. Beachten Sie bei allen diesen

Gesichtern die Verschiedenheit im Blick: Verschmitztheit bei Voltaire, Biederkeit bei Franklin, Autorität bei Mirabeau, Nachdenklichkeit bei Washington, fröhliche Liebenswürdigkeit bei Madame Houdon, Schelmerei bei der Tochter des Bildhauers und bei den beiden entzückenden Kindern Brongniart.

Der Blick ist für Houdon mehr als die Hälfte des Ausdrucks. Durch die Augen dringt er in die Seele, die ihm kein Geheimnis vorenthalten kann. Daher ist es auch ganz müßig, zu fragen, ob diese Büsten etwa ähnlich wären.

Hier unterbrach ich Rodin.

Sie glauben also, daß die Ähnlichkeit eine sehr wichtige Eigenschaft sei?

Gewiß .... ich halte sie für unentbehrlich.

Viele Künstler jedoch sagen, daß Büsten und Porträts, die kaum eine Ähnlichkeit mit dem Modell zeigen, sehr schön sein können. Ich erinnere mich da eines Wortes, das man Henner zuschreibt. Als eine Dame sich bei ihm beklagte, ihr Porträt von seiner Hand wäre nicht ähnlich, versetzte er in seinem elsässischen Jargon: „Meine Gnädige, nach Ihrem Tode werden Ihre Erben sehr glücklich sein, ein schönes Porträt von Henner zu besitzen und sich nicht darum

quälen festzustellen, ob das Bild Ähnlichkeit mit Ihnen hat oder nicht."

Es ist möglich, daß der Maler so gesprochen hat. Dann geschah das zweifellos in irgendeiner Laune, die aber seinem innersten Denken sicher nicht entsprach; denn ich kann nicht glauben, daß er so grundfalsche Vorstellungen von einer Kunst gehabt haben sollte, worin er Proben eines hervorragenden Talentes aufzuweisen hatte.

Man muß sich natürlich über die Art von Ähnlichkeit verständigen, die Porträt und Büste unbedingt erfordern.

Wenn der Künstler nur oberflächliche Züge wiedergibt, wie sie auch die Photographie machen kann, wenn er genau die verschiedenen Linien einer Physiognomie nachzeichnet, ohne sie mit einem Charakter in Beziehung zu setzen, so verdient er keine Bewunderung.

Er muß die geistige Ähnlichkeit zum Ausdruck bringen können, darauf kommt es einzig und allein an. Der Bildhauer oder der Maler muß hinter der Ähnlichkeit der Maske die der Seele suchen. Kurz, alle Züge müssen „ausdrucksvoll" sein, das heißt sie müssen helfen, seelisches Leben anschaulich zu machen.

Sollte es nun aber bisweilen nicht vorkommen, daß Gesicht und Seele wenig Gemeinsames besäßen?

Niemals.

Erinnern Sie sich bitte dessen, was La Fontaine sagt:

Man muß die Menschen niemals nach ihrem Äußeren beurteilen.



Fräulein Brongniart als Kind, von Houdon.
Paris, Louvre.

Dieser Grundsatz richtet sich meiner Meinung nach nur an leichtfertige Beobachter. Denn das Äußere kann allerdings bei eiliger Prüfung irre führen. La Fontaine schreibt, daß das Mäuschen die Katze für die sanfteste Kreatur hält; er spricht ausdrücklich von einem Mäuschen, also von einem Wesen, dem jeder kritische Geist fehlt. Dem aber, der aufmerksam hinsieht, wird der bloße Anblick der Katze sofort sagen, daß unter ihrer heuchlerischen Schläfrigkeit viel Grausamkeit verborgen liegt. Ein Physiognomiker vermag

vollkommen zwischen einer hinterlistigen und einer ehrlichen Miene zu unterscheiden. Genau dieselbe Rolle muß der Künstler spielen, indem er die Wahrheit selbst unter der Verstellung zum Vorschein kommen läßt.

Tatsächlich beansprucht kaum eine andere künstlerische Aufgabe so viel Scharfblick wie die Büste und das Porträt. Man glaubt bisweilen, daß der Beruf des Künstlers mehr technische Geschicklichkeit als Intelligenz erfordere. Die Betrachtung einer guten Büste genügt, diesen Irrtum schleunigst aufzugeben. Ein solches Werk wiegt eine ganze Biographie auf. Die Büsten Houdons zum Beispiel sind wie Memoirenabschnitte geschrieben. Zeit, Abstammung, Stand, Beschäftigung, persönlicher Charakter, alles steht darin

Hier, gegenüber Voltaire, haben wir Rousseau. Der Blick verrät viel Scharfsinn. Alle Persönlichkeiten des achtzehnten Jahrhunderts besitzen diese Eigenschaft: sie sind Kritiker. Sie prüfen alle bis zu ihrer Zeit anerkannten Prinzipien genau nach, sie haben alle Forscheraugen.

Und nun die Herkunft. Man erkennt sofort den Genfer Plebejer. So aristokratisch und vornehm Voltaire ist, so derb und fast gemein schaut Rousseau aus:

an den vorspringenden Backenknochen, der kurzen Nase, dem breiten und eckigen Kinn erkennt man den Uhrmacherssohn und ehemaligen Bedienten. Den gelehrten Stand des Philosophen verrät die gewölbte und sinnende Stirn. Die antike Tracht ist durch das klassische Stirnband markiert, ein aus freien Stücken angenommenes saloppes Aussehen, vernachlässigte Haare, eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Diogenes oder Menippus: alles das kennzeichnet den Prediger der Rückkehr zur Natur und zu einem primitiven Lebenswandel.

Bleibt noch der individuelle Charakter. Ein allgemeines Verziehen des Gesichts deutet den Misanthropen an. Gerunzelte Augenbrauen und eine tiefe Sorgenfalte auf der Stirn lassen einen Menschen erkennen, der sich, und zwar oft mit Recht, beklagt, daß man ihn quält und peinigt.

Sagen Sie selbst, ist das nicht der beste Kommentar der „Bekenntnisse“?

Und hier Mirabeau.

Herausfordernde Haltung, unordentliche Perücke, ungenierte Tracht. Der heiße Atem der Revolution streift dies wilde Tier, das losbrüllen möchte.

Herkunft: der ehemalige Aristokrat zeigt sich



Mirabeau von Houdon. Paris, Louvre.

in der Gestalt eines Menschen, der gewöhnt ist, zu befehlen, zeigt sich in einer stolzen Stirn, in regelmäßig geformten und schön geschwungenen Augenbrauen. Aber die demokratische Schwerfälligkeit der pockennarbigen Wangen und des tief in den Schultern steckenden Halses bestimmen den Grafen Riquetti mit dem dritten Stand zu sympathisieren, dessen Fürsprecher er geworden ist.

Stand: Volkstribun. Der Mund tritt wie ein Sprachrohr hervor, und um seine Worte möglichst weit schicken zu können, hebt Mirabeau den Kopf, weil er, wie die meisten Redner, klein von Gestalt war. Bei dieser Art Menschen entwickelt die Natur tatsächlich die Lunge, den ganzen Brustkasten, auf Kosten der Körpergröße. Die Augen richten sich nicht auf eine bestimmte Person, sondern sie ruhen auf einer

großen Versammlung. Die Unbestimmtheit dieses Blickes hat etwas Prächtiges und Imponierendes an sich. Und ist die Leistung, vermittels eines Kopfes die Vorstellung einer ganzen Menge, ja eines ganzen Landes, das zuhört, erwecken zu können, nicht wunderbar?

Und erst der individuelle Charakter! Beachten Sie die Sinnlichkeit der Lippen, des Doppelkinns der bebenden Nasenflügel und Sie werden schnell die schwachen Seiten dieser Persönlichkeit erkennen: ein gewohnheitsmäßiges Schwelgen in Wollust und das Bedürfnis eines üppigen Lebens. Alles ist darin.

Dieselben Bemerkungen könnte man leicht bei allen Büsten Houdons machen.

Nehmen wir noch eine, zum Beispiel die Franklins. Wir sehen eine plumpe Miene, dicke Wangen, die etwas herunterhängen: das ist der ehemalige Arbeiter. Lange Apostelhaare, eine fromme, ein wenig süßliche Güte: das ist der volkstümliche Sittenprediger, der Biedermann Richard. Eine breite, eigensinnige, weit vorspringende Stirn ist das Zeichen für die Hartnäckigkeit, mit der Franklin an sich gearbeitet, sich erzogen und gebildet hat, so daß er ein berühmter Gelehrter wurde und schließlich sein Vaterland befreien konnte. In den Augen und in den Mund-

winkeln lauert Verschlagenheit. Houdon hat sich also von der allgemeinen Massigkeit nicht düpieren lassen, er hat den klugen Realismus des vom Glück begünstigten Rechenmeisters, die List des Diplomaten, der die Geheimnisse der englischen Politik aufgespürt und den Staatsmännern vor der Nase weggenommen hat, sehr richtig geahnt.

Dieser Mann hier verkörpert höchst lebendig einen der Vorfahren des modernen Amerika.

Hat man nicht in diesen wunderbaren Büsten, natürlich fragmentarisch, die Chronik eines halben Jahrhunderts?

Allerdings.

Und Rodin fuhr fort:

Genau wie in den besten geschriebenen Erzählungen üben an diesen Memoiren aus Ton, Marmor und Bronze die sprühende Grazie des Stils, die Leichtigkeit der Hand, die sie sozusagen redigierte, die Freigebigkeit der echt französischen vornehmen Empfindung, die sie komponierte, den größten Reiz aus. Houdon ist ein Saint-Simon ohne adelige Vorurteile, er ist ebenso geistreich aber großmütiger als Saint-Simon, er ist ein göttlicher Künstler!

Es verschaffte mir einen unsagbaren Genuß, die leidenschaftliche Interpretation, die mein Begleiter vor den einzelnen Büsten gab, auf ihre Richtigkeit zu prüfen.

Es muß ungemein schwierig sein, sagte ich, so tief in die Gemüter hinabzusteigen. Worauf Rodin erwiderte:

Zweifellos. Die größten Schwierigkeiten für den Künstler, der eine Büste modelliert oder ein Porträt malt, *bemerkte er leicht ironisch*, entspringen jedoch nicht seiner Arbeit am Werke selbst. Sie entspringen dem vor ihm sitzenden „Kunden", der den Auftrag erteilt hat.

Nach einem seltsamen und fatalen Gesetz verfolgt der Besteller stets einen hartnäckigen Kampf gegen den Künstler, den er gewählt hat.

Sehr selten sieht ein Mensch sich so, wie er ist, und selbst wenn er sich kennt, ist es ihm unangenehm, daß ein Künstler ihn mit unerbittlicher Aufrichtigkeit darstellt.

Er verlangt in seiner nichtssagendsten und banalsten Erscheinung wiedergegeben zu werden. Er will eine offizielle oder mondäne Puppe sein. Es gefällt ihm, wenn die Funktion, die er ausübt, der Rang,

den er in der Gesellschaft einnimmt, seinen wahren, inneren Menschen vollständig auslöschen. Ein Beamter will nichts als ein Amtskleid, ein General nichts als ein goldgestickter Rock sein.

Es ist ihnen mehr als gleichgültig, daß man in ihrer Seele lesen will.

So erklärt sich übrigens der Erfolg vieler mittelmäßiger Porträtisten und Büstenmacher, die sich darauf beschränken, das unpersönliche Aussehen ihrer Besteller, ihren Putz und ihre konventionelle und formelle Haltung wiederzugeben. Solche Künstler sind gewöhnlich sehr beliebt, weil sie ihr Modell mit einer Maske von Reichtum und Feierlichkeit ausstatten. Je hochtrabender Büsten oder Porträts sind, um so mehr gleichen sie steifen und anmaßenden Puppen, und um so zufriedener ist der Besteller.

Vielleicht war es aber nicht immer so.

Verschiedene große Herren des fünfzehnten Jahrhunderts zum Beispiel schienen Vergnügen daran zu finden, auf den Medaillen Pisanellos als eine Art von Hyäne oder Geier sich abgebildet zu sehen. Sie waren zweifellos stolz, mit niemand eine Ähnlichkeit zu haben. Oder vielmehr, sie liebten, verehrten die Kunst und nahmen die rücksichtslose Freimütigkeit

der Künstler als eine Buße hin, die ihnen ein Beichtvater auferlegt hatte.

Auch Tizian zögerte nicht, Papst Paul dem Dritten das Gesicht eines Spürhundes zu geben, den Herrscherhochmut Karls des Fünften oder die Geilheit Franz des Ersten zu unterstreichen, und sein Ansehen bei diesen Herren scheint dadurch nicht im geringsten vermindert worden zu sein. Velasquez, der seinen König Philipp den Vierten als einen eleganten, aber höchst unbedeutenden Menschen abbildete und ohne Schmeichelei seine herunterhängende Kinnlade zeigte, stand trotzdem bis zu seinem Ende bei dem Monarchen in hoher Gunst. Demnach kann die Nachwelt diesem spanischen Herrscher den großen Ruhm nicht versagen, der Protektor eines Genies gewesen zu sein.



Franz I. von Tizian. Paris, Louvre.

Die Menschen unserer Zeit dagegen fürchten leider die Wahrheit und beten die Lüge an.

Dieser Widerwille gegen die künstlerische Aufrichtigkeit tritt selbst bei unseren intelligentesten Zeitgenossen zu Tage.

Sie mögen in ihren Büsten nicht so wie sie sind erscheinen, sie wollen um jeden Preis zurechtgestutzt werden.

Und selbst die schönsten Frauen, das heißt die, deren Linien den meisten Stil haben, sind über ihre eigene Schönheit entsetzt, wenn ein talentvoller Bildhauer sie zum Ausdruck bringt. Sie bitten ihn inständig, sie durch eine puppenhafte und nichtssagende Physiognomie zu entstellen.

Eine gute Büste anfertigen, heißt eine harte Schlacht liefern. Die Hauptsache ist, daß man nicht schwach wird und sich selbst gegenüber ehrlich bleibt. Um so schlimmer, wenn das Werk dann zurückgewiesen wird. Oder vielmehr um so besser: denn meistens ist das der Beweis, daß es wirklich etwas taugt.

Die schlechte Laune des Bestellers, der ein gelungenes Werk erhält, ist sehr selten von langer Dauer. Anfangs grollt er allerdings heftig, aber sobald die Kenner seiner Büste uneingeschränktes Lob spenden, bewundert auch er sie schließlich. Und er erklärt es

dann als etwas ganz Selbverständliches, daß er sie immer hervorragend gefunden habe.

Es sei übrigens an dieser Stelle bemerkt, daß die für Freunde oder Verwandte unentgeltlich gearbeiteten Büsten die besten sind. Nicht nur deshalb, weil der Künstler die Modelle, die er beständig vor Augen hat und mit denen ihn eine innige Zuneigung verbindet, am besten kennt; sondern vor allem, weil die Unentgeltlichkeit seiner Arbeit ihm die Freiheit gewährt, sie ganz nach seinem Gefallen zu gestalten.

Selbst bei solchen Gelegenheiten, wo die schönsten Büsten als Geschenke angeboten werden, erfahren sie oft eine Zurückweisung. Hauptsächlich in diesem Fall werden die größten Meisterwerke von denen, für die sie bestimmt sind, als Beleidigungen betrachtet. Der Bildhauer muß sich darein schicken, es muß ihm genügen, daß er seine ganze Freude, seine ganze Belohnung in dem Bewußtsein findet, gewissenhaft und künstlerisch gearbeitet zu haben.

Diese Psychologie des Publikums, mit dem die Künstler in unmittelbare Berührung kommen, amüsierte mich sehr; aber Rodins Ironie war schließlich recht bitter geworden.

Meister, sagte ich, zu den Ärgernissen des Bild-

hauerberufs gehört eines, das Sie übersehen zu haben scheinen. Ich meine, es muß doch sehr verdrießlich sein, die Büste eines Bestellers zu machen, dessen Kopf ganz ausdruckslos ist, oder gar eine offenbare Dummheit verrät.

Da lachte Rodin und sagte:

Das wäre durchaus kein Ärgernis. Vergessen Sie nicht meinen Hauptgrundsatz: „die Natur ist immer schön". Man muß nur fähig sein, das, was sie uns zeigt, zu verstehen. Sie sprechen von einem ausdruckslosen Gesicht. So etwas gibt es für einen Künstler nicht. Für ihn ist jeder Kopf interessant. Wenn ein Bildhauer zum Beispiel die Reizlosigkeit einer Physiognomie herausarbeitet, wenn er uns einen Dummkopf, einen Laffen zeigt, der ganz darin aufgeht, vor der Welt zu paradieren, so kann das ein sehr schönes Werk sein.

Übrigens, was man einen beschränkten Geist nennt, ist oft nur ein Bewußtsein, das nicht größer geworden ist, weil es keine Erziehung genossen hat, die ihm erlaubt hätte, sich zu entwickeln, und solche Züge gewähren dann den geheimnisvollen und gewinnenden Anblick einer Intelligenz, die ein Schleier zu verhüllen scheint.



Puvis de Chavannes von A. Rodin.

Doch, was sage ich? Selbst im unbedeutendsten Kopf steckt noch Leben, und diese herrliche Macht ist ein unerschöpflicher Stoff für ungezählte Meisterwerke.

* * *

Wenige Tage später betrachtete ich wieder in Rodins Atelier die Gipsmodelle mehrerer seiner schönsten Büsten und ich ergriff in der Stille von Meudon diese Gelegenheit, ihn nach den Erinnerungen, die sie in ihm wachriefen, zu fragen.

Da stand sein Victor Hugo, ganz in Nachdenken versunken: hinter der tief gefurchten Stirn gärt es, die Haare richten sich stürmisch auf und gleichen weißen Flammen, die aus dem Schädel schlagen. So erschien er mir als die Verkörperung der tiefen und stürmischen modernen Lyrik.

Die Bekanntschaft mit Victor Hugo verdanke ich meinem Freunde Bazire. Bazire war Generalsekretär der Zeitung „La Marseillaise", später des „Intransigeant", und hegte eine grenzenlose Verehrung für Victor Hugo. Von ihm ging seiner Zeit die Idee aus, den achtzigsten Geburtstag des großen Mannes öffentlich zu feiern. Der Festakt gestaltete sich, wie

Sie wissen, ungemein rührend und erhebend. Der Dichter begrüßte von seinem Balkon die ihm zujauchzende ungeheure Menschenmenge. Es war, als ob ein Patriarch seine Gemeinde segnete. Seit diesem Tage bewahrte er dem, der ihn veranstaltet hatte, eine innige Dankbarkeit. Daher gelang es Bazire mühelos, mich bei ihm einzuführen.

Leider war Victor Hugo kurz vorher von einem mittelmäßigen Bildhauer namens Villain gefoltert worden. Dieser hatte ihm zur Anfertigung einer schlechten Büste achtunddreißig Sitzungen auferlegt. Als ich nun zögernd meinen Wunsch vorbrachte, ebenfalls die Züge des Dichters der „Contemplations" nachbilden zu dürfen, runzelte er gewaltig seine olympische Stirn.

— Ich kann Sie am Arbeiten nicht hindern, sagte er, aber ich mache Sie darauf aufmerksam, daß ich Ihnen unter keinen Umständen sitzen werde. Ich kann Ihretwegen nicht die geringste meiner Gewohnheiten aufgeben; machen Sie, was Sie wollen, und sehen Sie zu, wie Sie fertig werden.

Daraufhin kam ich und zeichnete zunächst im Fluge eine große Anzahl Skizzen, um mir dadurch die Arbeit des Modellierens zu erleichtern. Dann brachte ich Ton und meinen Schemel mit. Natürlicherweise jedoch konnte ich dieses schmutzende Gerät nur in einer

Veranda unterbringen, und da Victor Hugo mit seinen Freunden sich gewöhnlich in seinem Arbeitszimmer aufhielt, war selbstverständlich die Bewältigung meiner Aufgabe ungemein schwierig. Ich betrachtete eine Zeit lang aufmerksam den großen Dichter, versuchte sein Bild meinem Gedächtnis scharf einzuprägen und lief dann plötzlich so schnell als möglich auf die Veranda, um die Erinnerung an das, was ich gesehen hatte, im Ton festzuhalten. Oft aber verblaßte mein Eindruck auf dem Wege, so daß ich, auf meinem Schemel angelangt, nicht einen einzigen Spachtelstrich zu machen wagte und mich entschließen mußte, zu meinem Modell zurückzukehren.

Kurz vor Beendigung meiner Arbeit bat mich Dalou, ihm Zutritt bei Victor Hugo zu verschaffen, und ich erwies ihm gern diesen Dienst.

Da der ruhmgekrönte Greis jedoch unmittelbar darauf starb, konnte Dalou seine Büste nur nach einer Totenmaske machen.

Rodin führte mich dann vor eine Vitrine, die einen merkwürdigen Steinblock enthielt. Es war ein Gewölbeschlußstein, ein Keil, wie ihn die Architekten in die Mitte der Portale einsetzen, um den Bogen zu stützen. Auf der Vorderfläche dieses Steins war,

der Form des Blocks entsprechend, eine an Wangen und Schläfen kantige Maske ausgehauen. Ich erkannte das Gesicht Victor Hugos.

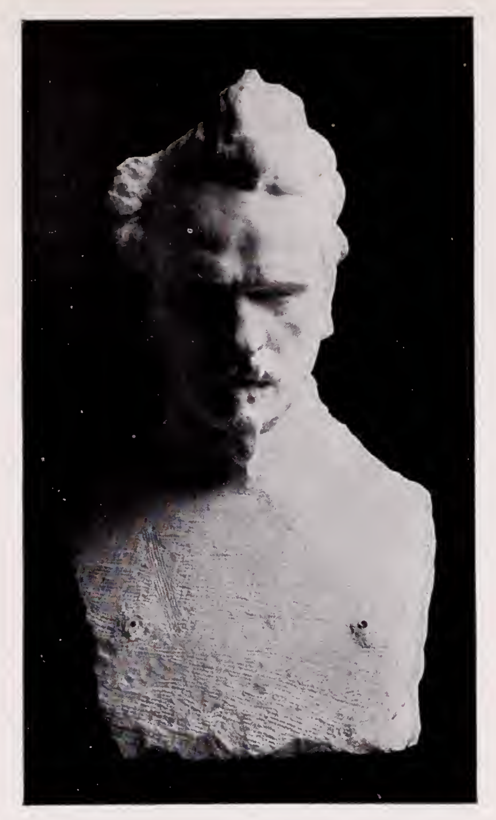
Stellen Sie sich diesen Schlußstein am Eingang eines der Poesie geweihten Hauses vor, sagte der Meister.

Die Vorstellung dieses schönen Bildes fiel mir nicht schwer. Die Stirn Victor Hugos als Träger eines monumentalen Bogens würde den Genius symbolisieren, der dem ganzen Denken und der gesamten geistigen Tätigkeit einer Epoche Halt verlieh.

Ich gebe diese Idee dem Architekten, der Lust hat, sie auszuführen, *sagte Rodin.*

In unmittelbarer Nähe stand das Gipsmodell der Büste Henri Rocheforts. Man kennt diesen revolutionären Kopf mit der verbeulten Stirn, ähnlich der eines händelsüchtigen Kindes, das sich unausgesetzt mit seinen Kameraden herumpufft. Der Schopf, eine flackernde Flamme, wirkt aufreizend wie ein Alarmsignal. Dieser Kopf mit dem spöttisch verzogenen

Mund, dem zornigen Knebelbart! Ein beständiger Aufruhr, der Geist der Kritik und der Kampflust beleben diese wunderbaren Züge, auf denen sich geistige Strömungen unserer Zeit wiederspiegeln.



Henri Rochefort von A. Rodin.

Auch meine Beziehungen zu Rochefort verdanke ich, *sagte Rodin* der Vermittlung Bazires. Rochefort war sein Chefredakteur. Der berühmte Polemiker war geneigt, mir zu sitzen. Es war ein Genuß, ihm zuzuhören, denn stets sprudelte seine lustigste Laune, aber er konnte nicht einen einzigen Augenblick unbeweglich bleiben. Er warf mir im Spaß meine fachmännische Gewissenhaftigkeit vor. Er sagte lachend, ich verbrächte die Sitzungen damit, daß ich während der einen ein Tonkügelchen hinzu-

fügte, um es während der nächsten wieder wegzunehmen.

Als dann seine Büste den Beifall der Kenner fand, schloß er sich rückhaltlos ihrem Lobe an, aber nie und nimmer wollte er glauben, daß mein Werk in demselben Zustand geblieben war, den ich ihm gegeben, als ich es vor seinen Augen gestaltet hatte. Sie haben viel daran geändert, nicht wahr? hat er mich oft gefragt. In Wahrheit hatte ich es seitdem nicht mehr berührt.

Darauf hielt Rodin die eine Hand vor den Schopf der Büste, die andere vor den Knebelbart und fragte mich:

Welchen Eindruck haben Sie jetzt von dem Kopf?

Man könnte ihn für den eines römischen Kaisers halten.

Das wollte ich von Ihnen hören. Niemals habe ich den klassischen lateinischen Typus so rein wiedergefunden wie bei Rochefort.

Wenn der ehemalige Gegner des Kaiserreichs diese paradoxe Ähnlichkeit seines Profils mit dem der

Cäsaren noch nicht kennt, so möchte ich wetten, daß er darüber herzlich lachen wird.

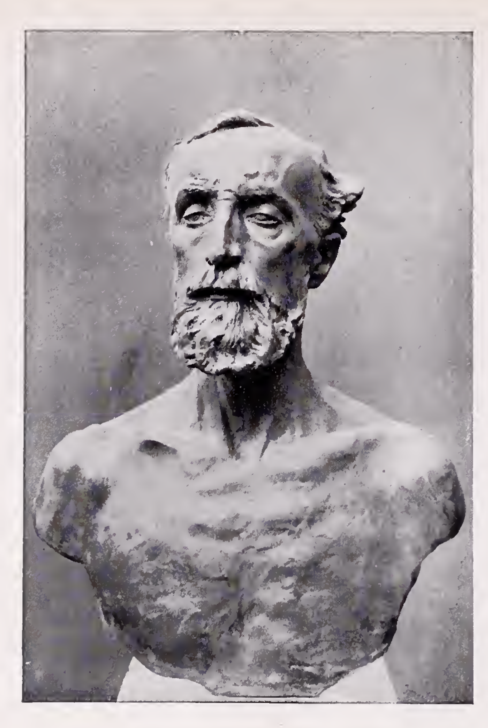
Da Rodin kurz vorher Dalou erwähnt hatte, erinnerte ich mich der Büste, die er nach diesem Bildhauer geschaffen und die das Musée du Luxembourg bewahrt.

Man sieht einen stolzen und herausfordernden Kopf mit dem mageren und sehnigen Halse eines Vorstadtkindes, einem stacheligen Handwerkersbart, einer krausen Stirn, den buschigen Augenbrauen des ehemaligen Kommunarden, der reizbaren und schroffen Miene eines eigensinnigen Demokraten. Aber ein offenes und edles Auge und ungemein feine Linien in der Zeichnung der Schläfe verraten den leidenschaftlichen Liebhaber der Schönheit.

Auf meine Frage erfuhr ich von Rodin, daß er diese Büste modelliert hatte in dem Augenblick, wo Dalou dank einer Amnestie aus England zurückgekehrt war.

Sie ist niemals in seinen Besitz übergegangen; denn unsere Beziehungen hörten sehr bald auf, nachdem ich ihn bei Victor Hugo eingeführt hatte.

Dalou war ein großer Künstler, und viele seiner



Dalou von A. Rodin.

Skulpturen haben einen prächtigen dekorativen Charakter, wodurch sie mit den schönsten Gruppen unseres siebzehnten Jahrhunderts eng verwandt sind. Er hätte stets nur Meisterwerke schaffen können, wenn er nicht der fatalen Schwäche verfallen wäre, eine offizielle Stellung anzustreben. Er wünschte der Le Brun unserer Republik zu werden und so etwas wie der Dirigent, der Führer aller zeitgenössischen Künstler. Er ist gestorben, ohne sein Ziel erreicht zu haben.

Man kann nicht zwei Berufe auf einmal ausüben. Die ganze Tätigkeit, die man zum Erwerben nützlicher Beziehungen und zum Spielen einer Rolle aufwendet, ist für die Kunst verloren. Die Intriganten sind niemals Dummköpfe: wenn ein Künstler ihnen Konkurrenz machen will, muß er ebenso viele Mittel

in Bewegung setzen, wie sie selbst, und dann bleibt ihm fast keine Zeit zum Arbeiten.

Übrigens, wer weiß, wenn Dalou immer in seinem Atelier friedlich bei seiner Arbeit geblieben wäre, würde er zweifellos solche Wunder geschaffen haben, daß ihre Schönheit unmittelbar vor aller Welt gestrahlt hätte, und dann würde das allgemeine Urteil ihm vielleicht gern die Königswürde im Reiche der Kunst zuerkannt haben, zu deren Eroberung er seine ganze Geschicklichkeit verbrauchte.

Sein Ehrgeiz war jedoch nicht ganz vergeblich, denn seinem Einfluß im Hôtel de Ville verdanken wir ein herrliches Meisterwerk unserer Zeit. Trotz der offenkundigen Feindschaft der Verwaltungskommissionen setzte er es durch, daß die Ausschmückung des Escalier du Préfet Puvis de Chavannes übertragen wurde. Es ist Ihnen ja bekannt, mit welch himmlischer Poesie der große Maler die Wände des Rathauses schmückte.

Diese letzten Worte lenkten die Unterhaltung auf Rodins Büste von Puvis de Chavannes.

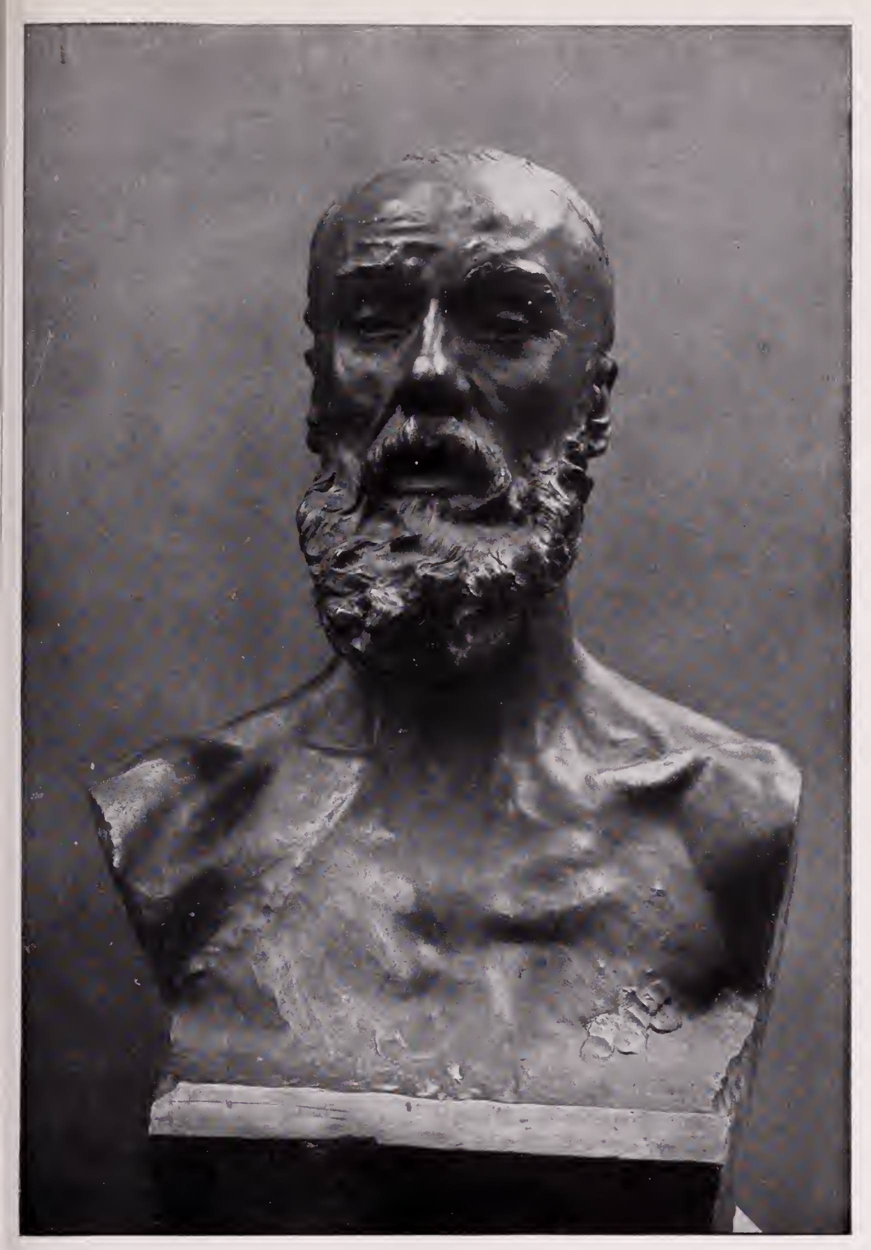
Für alle, die den Menschen kannten, ist dieses Bildnis von packender Ähnlichkeit.

Er trug, *sagte Rodin*, den Kopf hoch. Sein fester und rundlicher Schädel schien wie dafür gemacht, einen Helm zu tragen, und seinem gewölbten Brustkasten schien ohne Panzer etwas zu fehlen. Man stellte ihn sich gern als einen Ritter vor, der bei Pavia an der Seite Franz des Ersten kämpfte, um wenigstens die Ehre zu retten.

In seiner Büste findet man wirklich den Aristokraten von altem Stamme wieder: die mächtige Stirn und die majestätischen Brauen offenbaren den Philosophen, und der ruhige, weit schweifende Blick verrät den großzügigen Freskenmaler, den erhabenen Landschafter.

Es gibt keinen modernen Künstler, dem Rodin mehr Bewunderung, einen herzlicheren und aufrichtigeren Respekt zollt, als dem Maler der heiligen Genovefa.

Wenn ich bedenke, *rief Rodin aus*, daß er unter uns gelebt hat, daß dieser klassische, große Geist zu uns gesprochen hat, daß ich ihn gesehen, ihm die Hand gedrückt habe, dann scheint es mir, als ob meine Hand in der Nikolas Poussins geruht hätte.



Jean-Paul Laurens von A. Rodin.

Ein schönes Wort! Denn gibt es wohl eine rührendere Huldigung als die Gestalt eines Zeitgenossen in die Vergangenheit zu versetzen, um ihn mit einer der damals am hellsten glänzenden zu vergleichen, und von dem Gedanken an die leibliche Berührung, die man mit dem Halbgott hatte, ergriffen zu werden?

Rodin fuhr fort:

Puvis de Chavannes liebte meine Büste nicht, und das habe ich in meinem Schaffen stets bitter empfunden. Er behauptete, ich hätte eine Karikatur aus ihm gemacht. Und doch bin ich sicher, nur alles, was ich an Begeisterung und Verehrung für ihn fühlte, in meiner Skulptur ausgedrückt zu haben.

Puvis' Büste brachte meine Gedanken auf die Jean-Paul Laurens', die sich ebenfalls im Musée du Luxembourg befindet.

Der Kopf ist rund, das Gesicht beweglich, erregt, flackernd. Laurens ist Südländer. Er hat etwas Altertümliches und Knorriges im Ausdruck; Augen, die von fernen Visionen heimgesucht scheinen: er ist der Maler der noch halbwilden Zeiten, wo die Menschen unverwüstlich und ungestüm waren.

Rodin sprach nun von ihm:

Laurens ist einer meiner ältesten Freunde. Ich habe ihm für einen der merovingischen Krieger Modell gestanden, die auf seiner Freske im Pantheon Zeugen des Todes der heiligen Genovefa sind.

Seine Zuneigung ist mir immer treu geblieben. Er hat mir den Auftrag der „Bürger“ für Calais verschafft. Allerdings brachte er mir kaum etwas ein, denn ich lieferte sechs Figuren in Bronze zu dem Preise, den man mir für eine einzige ausgesetzt hatte; aber ich bewahre dem Freunde eine tiefe Dankbarkeit, weil er mir die Anregung zu einem meiner besten Werke gegeben hat.

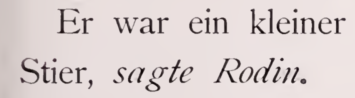
Seine Büste zu machen bereitete mir großes Vergnügen. Er warf mir in freundschaftlicher Weise vor, daß ich ihn mit offenem Munde dargestellt hätte. Ich erwiderte ihm darauf, daß er, nach der Form seines Schädels zu urteilen, sehr wahrscheinlich von den alten Westgoten Spaniens abstamme, und daß für diesen Typus das Vorspringen des Unterkiefers charakteristisch wäre. Aber ich weiß nicht, ob er von der Richtigkeit dieser ethnographischen Beobachtung überzeugt war.

In diesem Augenblick fiel mein Blick auf das Gipsmodell der Büste Falguières.

Dieses Gesicht, von Falten und Furchen durchzogen wie ein von Gewitterstürmen heimgesuchter Landstrich, der struppige Soldatenschnurrbart, die kurzen, dichten und buschigen Haare vermitteln in überraschender Weise den Eindruck eines aufbrausenden und eruptiven Charakters, den er tatsächlich besaß.



Falguière von A. Rodin.



Er war ein kleiner Stier, *sagte Rodin.*

Ich betrachtete den breiten Nacken, an dem vorn die Hautfalten eine Wamme bilden und den vorgeneigten Kopf mit der vierschrötigen, eigensinnigen und jederzeit zum Stoß bereiten Stirn.

Ein kleiner Stier! Rodin wählt seine Vergleiche häufig aus dem Tierreich. So ist der eine mit seinem langen Hals und seinen automatenhaften Ge-

bärden ein nach rechts und links pickender Vogel, der andere mit seiner liebenswürdigen Eitelkeit und Adrettheit ein King-Charles usw. Diese Vergleiche erleichtern offenbar den Denkprozeß, der die Physiognomien in allgemeine Kategorien zu ordnen sucht.

Rodin erzählte mir, wie er sich mit Falguière befreundete.

Das geschah, *sagte er,* als die Société des Gens de Lettres meinen „Balzac“ ablehnte. Falguière, der dann den Auftrag erhielt, legte Wert darauf, mir freundschaftlich zu bezeugen, daß er diesen Akt der Ablehnung und Verachtung keineswegs billige. Auf Grund gegenseitiger Sympathie bot ich ihm an, seine Büste zu modellieren. Er fand sie, als sie fertig war, sehr gelungen und verteidigte sie, wie mir bekannt geworden ist, sogar gegen die, die sie in seiner Gegenwart bemäkelten. Er modellierte dann die meinige, die außerordentlich schön ist.

Außerdem sah ich bei Rodin noch einen Bronzeabguß der Büste Berthelots.

Er schuf diese Büste nur ein Jahr vor dem Tode des großen Chemikers. Der Gelehrte gönnt

sich, nachdem sein Werk abgeschlossen und vollendet ist, Ruhe und Sammlung. Er überläßt sich ganz dem stillen Denken. Er ist mit sich allein, allein mit den in Trümmern liegenden alten Anschauungen, allein mit der Natur, deren Geheimnisse er teilweise erforscht hat, die aber trotzdem unerschöpflich geheimnisvoll bleibt, allein am Rande der unergründlichen Tiefe des Weltalls. Seine vergrämte Stirn und seine gesenkten Augen sind von schmerzlicher Melancholie umfangen. Dieser schöne Kopf ist das Sinnbild der modernen Intelligenz, die, des Wissens überdrüssig, fast des Denkens müde, sich schließlich fragt: Wozu?

Die Büsten, deren Wiederholungen ich hier soeben bewundert und von denen Rodin mir so viel erzählt hatte, gruppierten sich jetzt in meinem Geiste und erschienen mir als ein ungemein reicher Schatz an Dokumenten über unsere Zeit.

— Wenn Houdon, bemerkte ich, sozusagen die Memoiren des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben hat, so haben Sie, verehrter Meister, die des ausgehenden neunzehnten verfaßt.

Ihr Stil ist herber, jäher, freier als der Ihres Vorgängers. Ihre Ausdrucksformen sind minder ele-

gant, aber dafür viel natürlicher, viel dramatischer, wenn ich so sagen darf.

Der Skeptizismus, der im achtzehnten Jahrhundert bei aller sichtlichen Unzufriedenheit durchaus zurückhaltend und kritisch war, ist bei Ihnen peinlich abstoßend geworden. Die Menschen Houdons waren umgänglicher, die Ihrigen sind inhaltreicher, geschlossener. Die Houdons richteten ihre Kritik gegen den Mißbrauch eines Regimes; die Ihrigen scheinen den Wert des menschlichen Lebens selbst in Frage zu stellen und von der peinigenden Angst nicht mehr loszukommen, daß unsere höchsten Wünsche niemals verwirklicht werden können.

Darauf sagte Rodin:

Ich habe mein Bestes getan. Ich habe niemals gelogen, niemals meinen Zeitgenossen geschmeichelt. Meine Büsten haben häufig Mißfallen erregt, weil sie immer zu aufrichtig waren. Ein Verdienst haben sie sicher: die Wahrheitsliebe. Möge sie ihnen zur Schönheit verhelfen!

ACHTES KAPITEL

DER GEDANKE IN DER KUNST.

ALS ich eines Sonntags morgens Rodin in seinem Atelier besuchte, stand ich lange vor dem Abguß eines seiner packendsten Werke.

Es ist ein schönes junges Weib, dessen Körper, scheinbar in geheimnisvollen Qualen, sich vor Schmerzen windet. Der Kopf hängt tief herab; Lippen und Augenlider sind geschlossen und man könnte glauben, sie schliefe. Aber die Angst auf ihren Zügen verrät die heftige Anspannung ihrer geistigen Kräfte.

Was vollends überrascht, wenn man sie näher betrachtet, ist das Fehlen von Armen und Beinen. Es hat den Anschein, als hätte der Bildhauer in einer leidenschaftlichen Anwandlung von Unzufriedenheit

mit sich selbst sie abgeschlagen. Man muß die Unvollständigkeit einer Gestalt von so mächtiger Wirkung bedauern, die grausamen Verstümmelungen, die sie erlitten, beklagen. Als ich Rodin unwillkürlich diese Empfindung zu erkennen gab, sah er mich erstaunt an und sagte:

Was für einen Vorwurf machen Sie mir da? Ich habe meine Statue absichtlich in diesem Zustand gelassen. Sie stellt die „Meditation" dar. Daher hat sie weder Arme zum Agieren, noch Beine zum Gehen. Haben Sie wirklich noch nicht bemerkt, wie eine sehr ausgedehnte Reflexion so wahrscheinliche Argumente für die entgegengesetztesten Entschließungen suggeriert, daß daraus mit der Zeit eine absolute Untätigkeit resultiert?

Diese wenigen Worte genügten, mich auf meinen ersten Eindruck zurückkommen zu lassen, und seitdem bewunderte ich uneingeschränkt den stolzen Symbolismus des Bildes, das ich vor Augen hatte.

Dieses Weib war, wie ich jetzt begriff, das Sinnbild des menschlichen Geistes im unabweislichen Ringen mit Problemen, die er nicht lösen kann, unausgesetzt



Victor Hugo von A. Rodin.

von einem Ideal heimgesucht, das er nicht verwirklichen kann und von der Sehnsucht nach einer Unendlichkeit besessen, zu der er keine Verbindung herstellen kann. Die krampfhaften Verzerrungen dieses Leibes sind die Qualen des Denkens und seine ruhmvolle aber vergebliche Hartnäckigkeit, Fragen zu lösen, auf die es keine Antwort finden kann. Und die Verstümmelung der Gliedmaßen deutet auf den unüberwindlichen Widerwillen hin, den komtemplative Seelen gegen das praktische Leben empfinden.

Dann jedoch erinnerte ich mich einer Kritik, die Rodins Werke oft hervorgerufen haben, und ohne mich im übrigen ihr anzuschließen, unterbreitete ich sie dem Meister, um zu erfahren, wie er sich dazu verhalten würde.

Die Kunstkritiker, sagte ich, können den durch alle Ihre Skulpturen zum Ausdruck gebrachten substantiellen Wahrheiten nur Beifall zollen.

Einige Kritiker jedoch tadeln bei Ihnen gerade eine mehr literarische als plastische Inspiration. Sie behaupten, daß Sie sich das Lob der Schriftsteller in geschickter Weise erschlichen, indem Sie diesen Themen liefern, worüber ihre Feder sich ungehindert lang und breit auslassen könne. Und

sie erklären, daß die Kunst soviel philosophischen Ehrgeiz nicht gestatte. — Hierauf ewiderte Rodin lebhaft:

Wenn meine Modellierung schlecht ist, wenn ich anatomische Fehler begehe, wenn ich die Bewegungen unklar zum Ausdruck bringe, wenn ich von der Kunst, den Marmor zu beleben, keine Ahnung habe, dann sind diese Kritiker mehr als hundertmal im Recht.

Wenn jedoch meine Gestalten fehlerfrei und lebenswahr sind, was hätten sie dann wohl daran auszusetzen? Und mit welchem Recht wollen sie mir verbieten, allerhand Absichten daran zu knüpfen? Worüber beklagen sie sich denn, wenn ich ihnen mit der Arbeit des Bildhauers noch einen Ideengehalt gebe und schöne Formen, die imstande sind, das Auge zu entzücken, noch mit einer geistigen Bedeutung bereichere?

Man täuscht sich übrigens ungeheuer, wenn man glaubt, daß die echten Künstler sich mit einer geschickten Verarbeitung des technischen Teiles ihrer Aufgabe begnügen und auf eine geistige Verarbeitung des Stoffes verzichten können.

Diese ist im Gegenteil ganz unentbehrlich, selbst bei solchen Werken, die auf alle geistigen Ansprüche

verzichten und bestimmt zu sein scheinen, nur das Auge zu entzücken.

Wenn ein guter Bildhauer eine Statue modelliert, so muß er zunächst ihre allgemeine Bewegung ganz klar und deutlich entwerfen; er muß ferner bis zur Vollendung des Werkes seine Vorstellung vom Ganzen mit aller Energie in seinem Bewußtsein wach halten, um die kleinsten Einzelheiten seiner Arbeit unaufhörlich danach richten und auf das engste damit verknüpfen zu können. Und das ist ohne eine intensive geistige Anstrengung unmöglich.

Was zweifellos zu der Annahme verführt hat, die Künstler könnten auch ohne Hinzuziehung geistiger Qualitäten schaffen, ist vielleicht darin zu suchen, daß viele im gewöhnlichen Leben deren keine zu haben scheinen. Die Biographien berühmter Maler und Bildhauer wimmeln von Anekdoten über die Naivetät gewisser Meister. Man muß sich jedoch sagen, daß die großen Männer, wenn sie unaufhörlich über ihre Werke nachdenken, dem Alltagsgetriebe keine Beachtung schenken können. Und vor allem muß man sich sagen, daß viele Künstler bei all ihrer Intelligenz deshalb beschränkt erscheinen, weil sie einfach nicht die Leichtigkeit der Rede und die Schlagfertigkeit besitzen, die für flüchtige Beob-

achter das einzige Zeichen von Geist und Scharfsinn sind.

Sicherlich, sagte ich, ist die geistige Kraft der großen Maler und Bildhauer unbestreitbar. Um aber auf eine ganz besondere Frage zurückzukommen, gibt es zwischen Kunst und Literatur nicht eine Grenze, die die Künstler nicht überschreiten dürften?

Ich gebe Ihnen zu, *erwiderte Rodin,* daß gerade ich mich diesem Verbot höchst ungern füge.

Es gibt meiner Meinung nach kein Gesetz, das einen Bildhauer hindern könnte, ein vornehmes Werk durchaus nach seinem Gefallen zu schaffen. Und es ist doch ganz gleichgültig, ob es in das Gebiet der Skulptur oder in das der Literatur gehört, wenn nur das Publikum davon Freude und Nutzen hat! Malerei, Skulptur, Literatur, Musik stehen einander viel näher, als man im allgemeinen glaubt. Sie drücken alle Gefühle der menschlichen Seele der Natur gegenüber aus, eine jede selbstverständlich mit verschiedenen Mitteln.

Wenn nun aber ein Bildhauer es unternimmt, mit seiner Kunst Eindrücke zu erzielen, die für gewöhnlich die Literatur oder die Musik verschafft, warum denn gleich deswegen mit ihm hadern? Ein

Publizist kritisierte jüngst meinen „Victor Hugo“ im Palais Royal mit der Behauptung, das wäre nicht Skulptur, sondern Musik. Und naiverweise fügte er hinzu, daß dieses Werk an eine Symphonie von Beethoven erinnere. Gäbe der Himmel, er hätte wahr gesprochen!

Ich leugne übrigens nicht, daß es sehr nützlich ist, über die Unterschiede nachzudenken, die die literarischen Mittel von denen der bildenden Künstler trennen.

Zunächst besitzt die Literatur die Eigentümlichkeit, daß sie Ideen ausdrücken kann, ohne zu Bildern ihre Zuflucht zu nehmen. Sie kann zum Beispiel sagen: „ganz tiefes Nachdenken läuft sehr häufig auf Untätigkeit hinaus“, braucht darum aber nicht eine nachsinnende Frau darzustellen, der jede Bewegungsmöglichkeit genommen ist.

Diese Fähigkeit, durch Worte abstrakte Begriffe spielend auszudrücken, sichert der Literatur vielleicht einen Vorsprung vor den übrigen Künsten im Reiche des Gedankens.

Ferner ist zu bemerken, daß die Literatur Geschichten entrollt, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. Sie verknüpft verschiedene Begebenheiten, woraus sie einen Schluß zieht. Sie läßt ihre

Menschen handeln und zeigt die Konsequenzen ihres Verhaltens. So verstärken sich die Szenen, die sie aufbaut, durch ihr Aufeinanderfolgen, nehmen aber Bedeutung an nur entsprechend ihrer Beteiligung am Fortschreiten der Verwickelung.

Ganz anders verhält es sich mit den bildenden Künsten. Sie stellen immer nur eine einzige Phase einer Handlung dar. Daher tun die Maler und die Bildhauer vielleicht unrecht, sich ihre Vorwürfe bei den Schriftstellern zu holen, wie das so häufig geschieht. Der Künstler, der einen Teil einer Erzählung darstellt, muß den Rest des Textes notwendigerweise als bekannt voraussetzen. Sein Werk muß sich an das des Dichters anlehnen. Seinen ganzen Sinn erlangt es erst, wenn es von den voraufgegangenen und den folgenden Tatsachen erhellt wird.

Wenn der Maler Delaroche nach Shakespeare, oder vielmehr nach dessen mattem Nachahmer Casimir Delavigne, die eng aneinander geschmiegten „Kinder Eduards" darstellt, so muß man, um sich dafür interessieren zu können, wissen, daß diese Knaben die Erben eines Thrones sind, daß sie in einem Gefängnis schmachten und daß von einem Usurpator entsandte Meuchelmörder jeden Augenblick auftauchen können, um sie umzubringen.



Der Gedanke (La Pensée) von A. Rodin.

Wenn Delacroix — verzeihen Sie, daß ich dieses Genie unmittelbar neben dem höchst mittelmäßigen Delaroche nenne — einem Gedicht Byrons den „Schiffbruch Don Juans“ entlehnt und uns auf wild bewegtem Meer ein Boot zeigt, worin Matrosen aus einem Hut Papierschnitzel ziehen, so muß man, wenn anders diese Szene verständlich sein soll, wissen, daß diese vor Hunger halb wahnsinnig Gewordenen im Begriff sind, das Schicksal zu fragen, wer von ihnen den andern als Nahrung dienen soll.

Mit der Behandlung literarischer Stoffe haben diese beiden Künstler also den Fehler begangen, Werke zu malen, die ihren vollständigen Sinn nicht in sich selbst bergen.

Und doch, während Delaroche ein schlechtes Bild gemalt hat, weil seine Zeichnung kalt, seine Farbe hart ist, sein Gefühl in übertriebener Sentimentalität schwelgt, hat Delacroix ein bewunderungswürdiges Bild gemalt, weil diese Barke wirklich auf den tosenden, graugrünen Wogen schwankt, weil der Hunger und die Verzweiflung die Züge dieser Schiffbrüchigen in echt tragischer Weise krampfhaft verzerren, weil die düstere Leidenschaft der Farbe irgendein schreckliches Verbrechen ankündigt, weil endlich, wenn auch die Schilderung Byrons entstellt

in diesem Gemälde enthalten ist, zum Ersatz die glühende, überschäumende und erhabene Seele des Künstlers unbestreitbar ganz und gar darin lebt.



Die Barke Don Juans von Eugène Delacroix. Paris, Louvre.

Was lehren nun diese beiden Beispiele? Wenn Sie nach reiflicher Überlegung die vernünftigsten Verbote gegen eine falsche Behandlung künstlerischer Stoffe aufgestellt haben, können Sie gerechtermaßen alle Mittelmäßigen warnen, sie ja nicht zu übertreten, aber Sie werden ganz erstaunt wahrnehmen, daß die Genies sie fast ungestraft verletzen.

Während Rodin so zu mir sprach, begegneten meine Blicke einem Gipsmodell seines „Ugolino“. Er ist mit einem grandiosen Realismus gestaltet und völlig verschieden von der Gruppe Carpeaux’. Die Gruppe Rodins ist, wenn möglich, noch wuchtiger und erhabener. In dem Werke Carpeaux’ beißt sich der Pisaner Graf, von rasender Wut, Hunger und Schmerz gefoltert, in beide Fäuste und starrt auf seine mit dem Tode ringenden Kinder. Rodin hat das schreckliche Drama um einen Schritt weiter angenommen. Die Kinder Ugolinos sind tot, sie liegen am Boden, und ihr Vater, den die entsetzlichen Hungerqualen zum Tier verwandelt haben, schleppt sich auf seinen Händen und Knien kriechend über ihre Leichen. Schon neigt er sich zu ihrem Fleisch herab, aber in demselben Augenblick wirft er jäh seinen Kopf zur Seite. In ihm tobt ein furchtbarer Kampf zwischen dem reißenden Tier, das seinen Hunger stillen will, und dem denkenden Menschen, dem liebenden Vater, dem ein so ungeheuerlicher Frevel Abscheu einflößt.

Ich kann mir nichts Ergreifenderes vorstellen.

Hier, Meister, haben wir neben dem „Schiffbruch Don Juans“ noch ein Beispiel zur Bestätigung Ihrer Worte.

Man muß unbedingt die „Göttliche Komödie“ gelesen haben, um sich die Ursachen und Umstände des Martyriums vorzustellen, das Ihr „Ugolino“ erleidet; aber selbst wenn man die Terzinen Dantes nicht



Ugolino von Aug. Rodin.

kennt, müßte man unbedingt auf das Tiefste ergriffen werden von den fürchterlichen inneren Qualen, die sich auf den Zügen und in der Haltung Ihrer Gestalt ausdrücken.

Wenn ein literarischer Vorwurf allerdings so be-

kannt ist, *versetzte Rodin,* kann ihn der Künstler ohne Furcht, nicht verstanden zu werden, behandeln.

Dennoch haben meiner Meinung nach die Gemälde und Skulpturen den Vorzug, die ganz allein aus sich heraus zu interessieren vermögen. Die Kunst kann tatsächlich den Geist und die Phantasie beschäftigen, ohne die Literatur irgendwie in Anspruch zu nehmen. Anstatt dichterische Vorgänge zu illustrieren, soll sie sich lieber ganz schlichter und klarer Symbole bedienen, die von keinem geschriebenen Text abhängig sind.

Nach dieser Methode habe ich im allgemeinen meine Entwürfe gemacht und ich kann sagen, nicht zu meinem Schaden.

Diese Ausführungen Rodins bestätigten mir seine hier vereinigten Skulpturen in ihrer stummen Sprache. Ich sah hier die Gipsmodelle verschiedener seiner gedanklich hervorragendsten Werke.

Ich betrachtete sie aufmerksam und bewunderte eine Wiederholung des „Gedankens“, der sich im Musée du Luxembourg befindet.

Wer erinnert sich nicht dieses einzigen Werkes?

Ein weiblicher Kopf, ganz jung und zart, von wunderbarer Zartheit und Weichheit, ist leicht nach vorn geneigt und wie von einem Traum umfangen, der ihn ganz vergeistigt erscheinen läßt. Die Stirn wird von einer leichten Haube beschattet, die des Traumes Flügel zu sein scheinen. Aber Hals und Kinn stecken in einem massigen unbehauenen Marmorblock wie in einem Marterpfahl, woraus sie sich nicht befreien können.

Diese symbolische Darstellung ist leicht verständlich. Der abstrakte Gedanke blüht aus dem Schoße der trägen Materie empor und erleuchtet sie mit dem Reflex seines Glanzes; aber vergeblich ringt er danach, sich aus den schweren Fesseln der Wirklichkeit zu befreien.

Hierauf betrachtete ich die „Illusion, des Ikarus Tochter“. Sie ist dargestellt als ein Engel in strahlender Jugend. Mit breiten Flügelschlägen hat sie sich hinauf zur Sonne geschwungen, da trifft sie ein jäher Windstoß und schleudert sie auf die Erde zurück, wo ihr liebliches Gesicht an einem Felsen jämmerlich zerschmettert wird. Aber ihre unversehrt gebliebenen Flügel sind noch in Bewegung, und da sie unsterblich ist, ahnt man, daß sie ihren Flug

bald wiederholen wird, um immer wieder ebenso grausam wie das erste Mal auf die Erde zurückzufallen. Ewig jung und ewig enttäuschend ist die Hoffnung!



Die Illusion, des Jkarus Tochter, von A. Rodin.

Noch eine dritte Skulptur erregte meine Aufmerksamkeit: die „Zentaurin".

Der menschliche Oberkörper dieses Fabelwesens streckt sich verzweiflungsvoll einem Ziel entgegen, das seine ausgestreckten Arme nicht erreichen können; aber die Hinterhufe klammern sich, eine

Stütze suchend, an den Boden, und das massige Hinterteil des Tierkörpers, macht alle Anstrengungen zu nichte. Man sieht, daß eine furchtbare Teilung der beiden Naturen, woraus das arme Geschöpf besteht, vor sich geht. So ist diese Zentaurin ein Abbild der Seele, deren emporstrebende Wünsche in den körperlichen Niederungen wie im Schlamm stecken bleiben.

Aus Themen solcher Art, *sagte Rodin*, kann, glaube ich, der Gedanke mühelos herausgelesen werden. Sie beleben ohne fremde Hilfe die Einbildungskraft des Beschauers und regen die Phantasie, ohne sie einzuengen, zu freier Betätigung an. Das ist meiner Meinung nach die Aufgabe der Kunst. Alles, was sie schafft, muß dem Gefühl nur einen Vorwand liefern, sich in unbestimmter Weise zu entwickeln.

In diesem Augenblick war ich vor einer Marmorgruppe angelangt, die „Pygmalion und seine Statue" darstellte. Der antike Bildhauer umfaßt leidenschaftlich sein Werk, das sich unter seiner Umarmung belebt. Ehe ich mich äußern konnte, sagte Rodin:

Ich werde Sie jetzt überraschen und Ihnen den ersten Entwurf dieser Komposition zeigen.

Er führte mich vor ein Gipsmodell, und ich war wirklich überrascht. Das Werk, das er mich



Die Zentaurin von A. Rodin.

jetzt betrachten ließ, hatte nicht die geringste Beziehung zu der Sage von Pygmalion. Ich sah einen gehörnten und zottigen Faun, der eine keuchende Nymphe ungestüm in seine Arme schließt. Die Haupt-

linien der beiden Gruppen waren fast dieselben, aber ihr Vorwurf war grundverschieden.

Rodin schien sich über mein stilles Staunen sehr zu belustigen.

Diese Enthüllung wirkte auf mich ein wenig verwirrend; denn entgegen allem, was ich soeben gesehen und gehört hatte, bewies mir der Meister hiermit, daß er in gewissen Fällen dem behandelten Sujet gegenüber sich vollkommen gleichgültig verhält.

Er sah mich an wie jemand, dem der Schalk im Nacken sitzt, und sagte:

Mit einem Wort, man muß den Themen, die man behandelt, nicht allzuviel Bedeutung beilegen. Zweifellos haben sie ihren Wert und tragen auch dazu bei, das Publikum anzuziehen; aber die Hauptsorge des Künstlers muß darin bestehen, die Muskulatur so lebendig als möglich zu gestalten. Auf das übrige kommt es wenig an.

Und als ob er meine Verwirrung ahnte, fuhr er sogleich fort:

Glauben Sie ja nicht, lieber Freund, daß meine letzten Worte mit den zuvor geäußerten in Widerspruch stehen.



Faun und Nymphe von A. Rodin.

Wenn ich sage, daß ein Bildhauer sich darauf beschränken kann, lebendige, zuckende Körper darzustellen, ohne dabei einem bestimmten Vorwurf zu folgen, so heißt das nicht, daß ich den Gedanken von seiner Arbeit ausschließe; wenn ich erkläre, daß er sich des Suchens nach Symbolen enthalten kann, so heißt das nicht, ich sei Anhänger einer Kunst, die jeglichen geistigen Gehalts beraubt ist.

In Wahrheit jedoch ist alles Idee, alles Symbol.

So verraten die Formen und Haltungen eines menschlichen Wesens notwendigerweise die Regungen seiner Seele. Der Körper drückt immer den Geist aus, dessen Hülle er ist. Und für den, der sehen kann, ist die Nacktheit von tiefster Bedeutung. In dem majestätischen Rhythmus der Konturen erkennt ein großer Bildhauer, ein Phidias, die von der göttlichen Weisheit über die ganze Natur gebreitete heitere Harmonie. Ein einfacher, vornehmer Körper von vollkommenem Ebenmaß, kraftvoll und anmutstrahlend zugleich, kann seine Gedanken auf die allmächtige Vernunft richten, die die Welt regiert.

Eine schöne Landschaft interessiert nicht nur durch die mehr oder minder angenehmen Eindrücke, die sie verursacht, sondern vor allem durch die Vorstellungen, die sie erweckt. Die Linien und Farben,

die man darin bemerkt, wirken nicht nur an sich, sondern durch den tieferen Sinn, den man daran knüpft. In der Silhouette der Bäume, in dem Ausschnitt eines Horizontes erkannten die großen Landschafter, die Ruysdael, Cuyp, Corot, Théodore Rousseau lächelnde oder ernste, kühne oder verzagte, friedliche oder angsterfüllte Gedanken, die mit ihrer Stimmung übereinstimmten.

Der Künstler kann nur das ersinnen, was von dem gleichen überströmenden Gefühl erfüllt ist wie er selbst. In der ganzen Natur vermutet er ein großes, dem seinen ähnliches Herz. Es gibt keinen lebendigen Organismus, keinen leblosen Gegenstand, keine Wolke am Himmel, keinen Grashalm auf der Wiese, nichts, das ihm nicht eine in allen Dingen verborgene riesengroße geheime Macht verriete.

Werfen Sie einmal einen Blick auf die Meisterwerke der Kunst; ihre ganze Schönheit entspringt dem Gedanken, dem Willen, den ihre Schöpfer im Universum zu ahnen geglaubt haben.

Warum sind unsere gotischen Kathedralen so schön? Weil man in allen Darstellungen des Lebens, in allen menschlichen Bildern, die ihre Portale schmücken, ja selbst in den Pflanzenverzierungen ihrer Kapitäle ein Merkmal der himmlischen Liebe entdeckt. Überall

haben unsere frommen Bildner des Mittelalters die unendliche Güte in hellem Glanze gesehen. Und in ihrer rührenden Naivetät haben sie einen Abglanz dieser Güte selbst auf die Züge ihrer Teufel geworfen,



Italienische Landschaft von Corot. Paris, Louvre.

als sie ihnen eine liebenswürdige Bosheit verliehen, ein Gesicht, das mit dem der Engel eine gewisse Verwandtschaft zeigt.

Betrachten Sie irgendein Gemälde ersten Ranges, einen Tizian, einen Rembrandt zum Beispiel.

Bei allen großen Herren Tizians bemerkt man die stolze Energie, die zweifellos ihn selbst beseelte. Seine üppigen nackten Frauen lassen sich anbeten wie Götterweiber, die ihrer Herrschaft sicher sind. Seine Landschaften mit majestätischen Bäumen und prächtigen, strahlenden Sonnenuntergängen von satter, purpurner Färbung sind nicht weniger erhaben als seine Menschen. Einen aristokratischen Stolz ließ er über die ganze Schöpfung herrschen: das war der beständige Gedanke seines Genius.

Eine andere Art von Stolz erhellt die runzeligen und verwitterten Züge der alten Handwerker, die Rembrandt malte; sie adelt auch seine verräucherten Hängeböden und kleinen Fenster mit dunkelgrünen Scheiben, wirft plötzliche, helle Lichter auf seine kunstlosen Flachlandschaften, verherrlicht die Strohdächer, die seine Nadel mit so großem Behagen und so zarter Hand auf die Kupferplatte ritzte. Es ist der reine, tapfere, mutige Seelenadel bescheidener Wesen, die Ehrwürdigkeit alltäglicher, aber innig geliebter Dinge, die Größe der Demut, die würdevoll ihr Schicksal empfängt und erfüllt.

Und so lebhaft, so umfassend ist der Gedanke der großen Künstler, daß er sich auch außerhalb eines Vorwurfes, als Ganzes genommen, erkennen läßt.



Laura Dianti von Tizian. Paris, Louvre.

Ja, er bedarf nicht einmal einer ganzen Figur, sich Geltung zu verschaffen. Man nehme dieses oder jenes Fragment eines Meisterwerkes und man wird daran bald des Künstlers Seele erkennen. Vergleichen Sie bitte die Hände auf zwei Porträtskizzen Tizians und Rembrandts. Die Hand Tizians wird Herrschergeist verraten, Rembrandt wird in sie Bescheidenheit und Mut hineingelegt haben. Diese winzigen Proben der Malerei enthalten das ganze Ideal der beiden Meister.



Ein Greis von Rembrandt.

Ganz im Banne des Redners lauschte ich auf jedes Wort dieses schönen Glaubensbekenntnisses über den geistigen Gehalt der Kunst. Doch plötzlich kam mir ein Einwurf auf die Lippen:



Eine bronzene Hand von A. Rodin.

Verehrter Meister, sagte ich, zweifellos können Gemälde und Skulpturen in den Betrachtern die tiefsten Ideen auslösen; aber viele Skeptiker behaupten, daß die Maler und die Bildhauer diese Ideen niemals selbst hätten, sondern daß wir sie in ihre Werke hineinlegen. Sie glauben, daß die Künstler durchaus instinktiv veranlagt sind, ähnlich der Sibylle, die auf ihrem Dreifuß die Orakel des Gottes verkündete, ohne selbst zu wissen, was sie prophezeite. Ihre Worte nun beweisen deutlich, daß wenigstens bei Ihnen die Hand beständig vom Geiste geführt wird; aber ist das auch bei allen andern Meistern der Fall? Haben sie stets eine Verbindung zwischen ihrem Denken und ihrer Arbeit hergestellt? Haben sie immer die deutliche Vorstellung dessen gehabt, was ihre Bewunderer an ihnen entdeckten?

Halt, halt! Verstehen wir uns recht! *versetzte lachend Rodin:* es gibt manch einen Bewunderer mit sehr kompliziertem Kopf, der den Künstlern ganz unerwartete Intentionen unterschiebt. Solche kommen für uns natürlich nicht in Betracht.



Eine bronzene Hand von A. Rodin.

Im übrigen seien Sie überzeugt, daß die Meister sich stets ganz dessen bewußt sind, was sie tun.

Dann schüttelte er mißbilligend den Kopf und fuhr fort:

Wahrhaftig, wenn die Skeptiker, die Sie erwähnten, wüßten, welch eine Energie der Künstler bisweilen aufbieten muß, um nur zum kleinen Teil das wiederzugeben, was er mit größter Kraft denkt und fühlt,

dann würden sie gewiß nicht zweifeln, daß alles, was auf einem Gemälde oder an einer Skulptur kräftig und klar zu Tage tritt, beabsichtigt ist.

Nach einer Pause von wenigen Augenblicken begann er wieder:

Mit einem Wort, die reinsten Meisterwerke sind die, worin man keine mangelhaft zum Ausdruck gelangten Formen, Linien und Farben mehr findet, sondern wo alles bis zum letzten sich in Gedanke und Seele auflöst.

Vielleicht geben sich die Meister, wenn sie der Natur ihr Ideal einhauchen, Täuschungen hin.

Vielleicht wird sie von einer indifferenten Kraft oder von einem Willen regiert, deren Absichten zu ergründen unser Verstand nicht fähig ist.

Jedenfalls gibt der Künstler, wenn er das Universum nach seiner Vorstellung schildert, den eigenen Träumen Gestalt. Mit der Wiedergabe der Natur verherrlicht er seine eigene Seele.

Und so bereichert er die Seele der Menschheit. Denn, indem sein Geist der Welt des Stofflichen Farbe gibt, enthüllt er seinen entzückten Zeitgenossen tausend Gefühlsnuancen. Er läßt sie in sich selbst

Reichtümer entdecken, die ihnen bisher unbekannt waren. Er verschafft ihnen neue Gründe, das Leben zu lieben, neue, innere Klarheiten, die sie sicher leiten können.

Er ist, wie Virgil von Dante genannt wurde, ihr „Führer, Herr und Meister“.



NEUNTES KAPITEL

DAS MYSTERIUM IN DER KUNST.

ALS ich eines Morgens nach Meudon gefahren war, um Rodin zu besuchen, sagte man mir im Vorsaal seines Hauses, daß er nicht wohl und deshalb in seinem Zimmer geblieben wäre.

Schon war ich im Begriff umzukehren, als sich oben in der Nähe der Treppe eine Tür öffnete, und ich des Meisters Stimme hörte, e mich rief:

Bitte machen Sie mir das Ve ügen und kommen Sie herauf!

Ich beeilte mich, dieser Einl ung zu entsprechen, und fand Rodin im Hausro die Haare wirr

durcheinander, die Füße in Pantoffeln, saß er vor einem munter brennenden Kaminfeuer, denn es war November.

Dies ist, sagte er, die Jahreszeit, wo ich mir gestatte, krank zu sein.

? ? ?

Jawohl! Während der ganzen übrigen Zeit habe ich so viel zu tun, bin ich so mit Arbeit und Sorgen überhäuft, daß es mir ganz unmöglich ist, auch nur einen Augenblick aufzuatmen. Aber dann stellt sich allmählich eine immer wachsende Ermüdung ein, die ich, um Sieger zu bleiben, oft hartnäckig bekämpfen muß, und wenn dann das Ende des Jahres herankommt, bin ich gezwungen, ein paar Tage lang mit Arbeiten auszusetzen.

Bei aller Aufmerksamkeit, die ich seinem Geständnis entgegenbrachte, schweiften meine Blicke zur Wand hinüber, wo ein Gekreuzigter fast in Lebensgröße hing. Es war eine außerordentlich schöne, bemalte Skulptur. Der Leichnam des Gottessohns hing trotz seiner jammervollen Verfassung wie etwas Erhabenes am Marterholz. Der Körper war zerschunden, mißhandelt, blutleer, die Hautfarbe grau-

grün; der Kopf hing in schmerzlichem Verzicht tief herab. Der Eindruck des Todes war hier so stark, daß diese Gottesgestalt willens zu sein schien, nie wieder aufzuerstehen: es war die vollkommenste Erfüllung des geheimnisvollen Opfers.

Sie bewundern mein Kruzifix, *sagte Rodin.* Es ist wunderbar, nicht wahr? Es erinnert mit seinem Realismus an das Bild des Gekreuzigten in der Kapelle Santisimo Cristo zu Burgos. Dieses Kunstwerk hinterläßt einen so unauslöschlichen, so schrecklichen, sagen wir ruhig so grauenhaften Eindruck, daß man behauptet hat, es wäre ein wirklicher, ausgestopfter menschlicher Leichnam . . .

In Wahrheit wirkt dieser Christus hier bei weitem nicht so gräßlich und abstoßend. Wie rein und harmonisch sind die Linien des Körpers und der Arme!

Rodin war in Verzückung geraten, was mich auf den Gedanken brachte, ihn zu fragen, ob er religiös wäre.

Das kommt auf die Bedeutung an, die man dem Wort beilegt, *versetzte er.* Wenn man unter einem religiösen Menschen jemand versteht, der gewisse Andachtsübungen verrichtet, der sich vor gewissen Dog-

men beugt, so bin ich allerdings nicht religiös. Wer ist das überhaupt noch in unserer Zeit? Wer kann sich seines kritischen Geistes und seiner Vernunft entäußern?

Meiner Meinung nach jedoch ist die Religion etwas anderes, als das Hersagen eines Glaubensbekenntnisses. Sie ist das Gefühl für alles, was in der Welt unerklärt und zweifellos auch unerklärlich ist. Religion ist die Verehrung der unbekannten Kraft, die die Weltgesetze lenkt und die Grundformen des Seienden erhält; sie ist die dunkle Ahnung alles dessen, was in der Natur unseren Sinnen nicht einleuchtet, des riesengroßen Reiches der Dinge, die weder unser leibliches noch unser geistiges Auge erschauen kann. Sie ist die leidenschaftliche Sehnsucht unseres Herzens nach Unendlichkeit, Ewigkeit, nach tiefstem Wissen und grenzenloser Liebe, trügerischen Verheißungen vielleicht, die jedoch, solange wir leben, unserem Denken Schwungkraft verleihen, als ob es sich beflügelt fühlte.

In diesem Sinne bin ich religiös.

Rodin beobachtete eine Weile das helle, flutende Leuchten der schnell verbrennenden Scheite im Kamin und fuhr dann fort:



Balzac von A. Rodin.

Wenn die Religion nicht existierte, wäre es mir ein Bedürfnis, sie zu erfinden.

Die echten Künstler sind die Religiösesten der Sterblichen.

Man glaubt, daß wir nur mit unseren Sinnen leben und daß die Welt des Scheines uns genügt. Man hält uns für Kinder, die sich an schillernden Farben berauschen und die mit den Formen wie mit Puppen spielen. . . . Aber man versteht uns schlecht. Die Linien und die Farbenunterschiede sind für uns nur Kennzeichen verborgener Realitäten. Jenseits der Oberfläche tauchen unsere Blicke bis zum geistigen Wesen der Dinge hinab, und wenn wir dann Konturen wiedergeben, bereichern wir sie um den geistigen Gehalt, den sie verhüllen.

Jeder, der den Namen Künstler mit Recht führen will, muß die ganze Wahrheit der Natur ausdrücken, nicht nur ihre äußere, sondern vor allem ihre innere.

Wenn ein guter Bildhauer menschliche Körper modelliert, so stellt er nicht nur die Muskulatur dar, sondern auch das Leben, das sie erwärmt . . . . ja mehr als das Leben . . . . die Kraft, die sie geformt und ihnen Anmut oder Stärke, Liebreiz oder unbezähmtes Feuer schenkte.

Michelangelo ließ in allen seinen Darstellungen des



Ägyptischer Sperber. London, British Museum.

Nackten die Schöpferkraft des Höchsten wie fernen Donner grollen ... Luca della Robbia ließ sie in göttlicher Heiterkeit lächeln. So verleiht jeder Bildhauer seinem Temperament entsprechend der Natur eine ungestüme oder ganz sanfte Seele.

Der Landschafter geht vielleicht noch weiter. Nicht bloß bei den lebendigen Wesen, auch an den Bäumen, Sträuchern, Ebenen und Hügeln erkennt er den Reflex der Weltseele. Was für die anderen Menschen nur Wald und Land ist, erscheint dem großen Landschafter als das Gesicht eines unermeßlichen Wesens. Für Corot lag auf dem Gipfel der Bäume, auf dem Gras der Wiesen und auf dem Wasserspiegel der Seen eine Fülle von Freundlichkeit und Güte. Millet sah dort nur Leiden und Verzicht.

Überall hört der große Künstler, wie der Geist der Dinge seinem Geiste Antwort gibt. Wo fänden Sie wohl einen religiöseren Menschen?

Gibt nicht auch der Bildhauer ein Zeugnis von Verehrung, wenn er den großzügigen Charakter der Formen, die er studiert, wahrnimmt, wenn er aus dem Durcheinander flüchtiger Linien den ewigen Typus eines jeden Wesens herauszulösen weiß, wenn er sogar im Schoß der Göttlichkeit die unveränderlichen Vorbilder zu erkennen scheint, wonach alle Kreaturen geschaffen sind? Betrachten Sie zum Beispiel die Meisterwerke der ägyptischen Bildhauerkunst, menschliche Figuren oder Tiere, und sagen Sie dann selbst, ob die Betonung der Hauptkonturen nicht den sinnverwirrenden Eindruck einer heiligen Hymne hervorbringt. Jeder Künstler, der die Gabe hat, die Formen zu verallgemeinern, das heißt ihre Konsequenz herauszuarbeiten, ohne ihnen ihre lebendige Realität zu nehmen, ruft dasselbe religiöse Gefühl hervor; denn er vermittelt uns den hehren Schauder, den er selbst vor den unsterblichen Wahrheiten erfahren hat.

Etwas, sagte ich, ähnlich dem Beben, das Faust überfällt, wenn er zum Reich der Mütter hinabsteigt,

wo er Zwiesprache hält mit den unvergänglichen Heldinnen der großen Dichter und wo er alle schöpferischen Gedanken der irdischen Wirklichkeiten in ihrer erhabenen Majestät betrachten kann.

Eine wunderbare Szene! *rief Rodin;* und welch herrliche Vision bei Goethe!

Das Mysterium ist wie eine Atmosphäre, worin die schönsten Kunstwerke sich baden. Sie drücken wirklich alles aus, was das Genie angesichts der Natur empfindet. Sie stellen an Klarheit und Reichtum alles dar, was die geistige Kraft des Menschen in der Natur zu entdecken vermag. Notwendigerweise jedoch stoßen auch diese Kunstwerke auf das Unergründliche, das wie eine riesengroße Hülle die kleine Sphäre des Bekannten auf allen Seiten umschließt. Denn schließlich fühlen und begreifen wir nur die Außenseite der Dinge, wie sie sich zeigen und auf unsere Sinne und Seele Eindruck machen können. Alles übrige verliert sich in unendlichem Dunkel. Und selbst ganz dicht neben uns sind tausend Dinge verborgen, die wir nicht fassen können, weil wir nicht dazu veranlagt sind.

Als Rodin einen Augenblick schwieg, begnügte

ich mich damit, an ein paar Verse Victor Hugos zu erinnern:

Die Dinge zeigen sich uns nur von einer Seite,
Die andere taucht in Nacht und flieht davon, ins Weite.
Und nichts gibt Antwort uns auf unser banges Fragen,
Wir steh'n gebannt und schauen und wissen nichts zu sagen.

Der Dichter hat das viel besser ausgedrückt als ich, *sagte lächelnd Rodin.*

Nach einer kleinen Weile begann er wieder:

Die Werke der Kunst, die man als die vornehmsten Zeugnisse des menschlichen Geistes und menschlicher Lauterkeit betrachten muß, sagen zwar alles, was man über den Menschen und die Welt sagen kann, machen aber außerdem begreiflich, daß es noch etwas gibt, das man nicht erkennen kann.

Jedes Meisterwerk hat diesen geheimnisvollen Charakter. Man findet darin immer etwas, das ein wenig schwindelig macht. Denken Sie nur an das Fragezeichen, das über allen Bildern Lionardos schwebt! Aber ich will als Beispiel nicht diesen großen Mystiker wählen, an dem meine Behauptung sich gar zu leicht nachweisen ließe. Nehmen wir lieber das prächtige „ländliche Fest“ von Giorgione. Alles auf

dem Bild atmet Lebenslust und heitere Freude: und doch mischt sich eine leise Betäubung durch Melancholie hinein: was ist nun die menschliche Freude? Woher kommt sie? Wohin geht sie? Ihr Dasein ist und bleibt rätselhaft.

Nehmen wir, wenn Sie wollen, noch die „Ährenleserinnen" Millets. Eine dieser Frauen, die unter der glühend heißen Sonne schrecklich leiden, richtet sich auf und schaut vor sich hin. Und wir glauben bemerken zu können, daß auf diesem vergrämten Gesicht eine Frage ruht, die wie ein Blitz aus der Seele aufgestiegen ist: Wozu das alles?

Solch ein Mysterium liegt auf jedem Werke. Wozu das Gesetz, das die Kreaturen ans Dasein kettet, um sie leiden zu lassen? Wozu die ewige Lockung, die sie das Leben mit allen seinen Schmerzen so lieben läßt? Das ist und bleibt ein quälendes Problem.

Nicht nur die Meisterwerke der christlichen Zivilisation verursachen diesen geheimnisvollen Eindruck. Man empfängt ihn auch vor den großen Werken der Antike, zum Beispiel vor den „drei Parzen" des Parthenon. Ich nenne sie Parzen, weil sie unter diesem Namen allgemein bekannt sind, obwohl nach der Ansicht der Gelehrten diese Statuen andere Göttinnen vorstellen. Übrigens ist das ganz un-



Die Ährenleserinnen von F. Millet.

wichtig. . . . Es sind nur drei sitzende Frauen, aber ihre Stellung ist so feierlich und hehr, daß sie an etwas Riesengroßem, das man nicht sieht, teilzunehmen scheinen. Und über ihnen herrscht ja auch tatsächlich das große Mysterium: die körper-



Die drei Parzen des Parthenon.

lose, ewige Vernunft, der die ganze Natur gehorcht und deren himmlische Dienerinnen sie selbst sind.

So dringen alle Meister bis zu der verschlossenen Pforte vor, die ins Unergründliche führt. Viele rennen sich dabei jämmerlich die Stirn ein; andere, deren Phantasie heiterer ist, glauben jenseits der Mauer melodische Gesänge bunter Vögel zu hören, die diesen verschlossenen Garten bevölkern.

Ich folgte aufmerksam der Rede Rodins, der mir damit höchst wertvolle Gedanken über seine Kunst anvertraute. Es war, als ob die Ermüdung, die seinen Körper zur Ruhe vor dem Kamin mit den tanzenden Flammen verurteilte, seinem Geist die größte Bewegungsfreiheit gestattete, sich nach Herzenslust im Reiche der Gedanken zu ergehen.

Ich lenkte die Unterhaltung auf seine eigenen Werke.

Verehrter Meister, sagte ich, Sie sprechen von den anderen Künstlern, schweigen aber über sich selbst. Und gerade Sie gehören doch zu denen, die in ihre Kunst so außerordentlich viel Geheimnisvolles gelegt haben. In ihren kleinsten Skulpturen erkennt man deutlich, wie unablässig das Mysterium des Unsichtbaren und Unerklärlichen Sie beschäftigt hat.

Mein lieber Freund, *versetzte er und warf mir einen ironischen Blick zu*, wenn ich gewisse Empfindungen in meinen Werken zum Ausdruck gebracht habe, so ist es vollkommen unnütz, daß ich sie hinterher ausführlich in Worte kleide, denn ich bin kein Dichter, sondern ein Bildhauer. Man muß sie doch leicht aus meinen Skulpturen herauslesen können; wenn

nicht, dann haben diese Empfindungen so wenig Wert, als wären sie in meiner Seele niemals vorhanden gewesen.



Kopf des Balzac von Rodin.

Sie haben ganz recht: es ist Sache des Publikums, sie zu entdecken. So werde ich Ihnen denn sagen, was mir an Ihrer Inspiration geheimnisvoll erschienen ist. Urteilen Sie, bitte, ob ich richtig gesehen habe.

Was Sie vor allem beim Menschen beschäftigt hat, ist der unausgesetzte Kampf der Seele gegen die Fesseln, die sie an den Körper schmieden.

Alle Ihre Statuen verraten dieselbe Sehnsucht des Geistes nach den Gefilden der Seligen, ungeachtet der Schwerfälligkeit und Schwachheit des Fleisches.

In Ihrem „Täufer Johannes“ ist ein grober und fast plumper Organismus ganz und gar erfüllt und gleichsam

getragen von einer göttlichen Mission, die alle irdischen Gesichtskreise überschreitet. In ihren „Bürgern von Calais“ zieht die nach hoher Unsterblichkeit lechzende Seele den zögernden Körper zur Richtstätte und scheint ihm zuzurufen: Was zitterst du, Feigling! In Ihrem „Denker“ krampft der Geist, der sich vergeblich müht, das Absolute zu fassen, einen athletischen Körper unter dem Druck seines schrecklichen Ringens zusammen, ballt ihn zu einem Klumpen und erdrückt ihn fast. Selbst in Ihrem „Kuß“ erbeben die Körper ängstlich, als ob sie sich von vornherein nicht fähig fühlten, die von der Seele ersehnte unlösliche Vereinigung zu verwirklichen. In Ihrem „Balzac“ schüttelt das von gigantischen Visionen heimgesuchte Genie den kranken Körper wie einen widerstandslosen Lappen, zwingt ihm Schlaflosigkeit auf und verurteilt ihn zu ruheloser, angestrengter Arbeit.

Ist dem so, Meister?

Ich sage nicht nein, *erwiderte Rodin und strich sich nachdenklich den langen Bart.*

Und in Ihren Büsten haben Sie vielleicht noch mehr diese Ungeduld des Geistes gegen die Fesseln der Materie aufgezeigt.

Fast alle erinnern an die schönen Worte des Dichters:

Wie der Vogel, wenn er fortfliegt, den Zweig des Baumes bricht,
so hatte seine Seele den Körper gesprengt!

Sie haben die Schriftsteller mit geneigtem Kopf, wie unter der Wucht ihrer Gedanken stehend, dargestellt. Ihre Künstler schauen zwar der Natur ganz gerade ins Auge, sind aber trotzdem scheu, weil ihre Sehnsucht sie über das, was sie sehen, über das, was sie ausdrücken können, weit hinausführt.

Eine Frauenbüste im Musée du Luxembourg, vielleicht die schönste, die Sie geschaffen haben, neigt sich und schwankt fast, als ob die Seele von Betäubung übermannt worden wäre, als sie in das Reich der Träume tauchte.

Um alles zu sagen, darf ich nicht unerwähnt lassen, daß Ihre Büsten mich oft an Rembrandts Porträts erinnert haben; denn auch der holländische Meister hat denselben Ruf nach dem Unendlichen wahrnehmbar gemacht, als er die Stirn seiner Menschen mit einem von oben einfallenden Licht überflutete.

Mich mit Rembrandt zu vergleichen! Welch ein Frevel! *rief laut und lebhaft Rodin* . . . . . Mit Rembrandt, dem Riesen in der Kunst! Bedenken Sie, was Sie sagen, mein Freund! Vor Rembrandt fallen wir auf die Knie, stellen ihm aber niemand an die Seite.

Im übrigen haben Sie das Richtige getroffen mit der Bemerkung, daß in meinen Werken die Seele in heißem Verlangen nach dem vielleicht chimärischen Reiche der grenzenlosen Wahrheit und Freiheit sich verzehrt. Darin liegt tatsächlich das Mysterium, das mich unausgesetzt bewegt. . . . .

Einen Augenblick später fragte er mich:

Sind Sie nun überzeugt, daß die Kunst eine Art Religion ist?

Gewiß, antwortete ich, und er fügte ein wenig boshaft hinzu:

Man muß jedoch daran erinnern, daß für alle, die diese Religion ausüben wollen, das erste Gebot heißt: einen Arm, einen Rumpf oder einen Schenkel gut modellieren können!



Büste der Mme V..., von A. Rodin.



ZEHNTES KAPITEL

PHIDIAS UND MICHELANGELO.

EINES Abends sagte Rodin:

Kommen Sie doch morgen früh heraus nach Meudon; es ist Sonntag, wir könnten von Phidias und Michelangelo sprechen, und ich möchte dann vor Ihren Augen ein paar Statuetten nach den Prinzipien des einen und denen des andern modellieren. Sie werden dann die Hauptunterschiede der beiden Inspirationen vollkommen verstehen, oder besser gesagt, den sie trennenden Gegensatz.

Phidias und Michelangelo von Rodin beurteilt und kommentiert . . . man wird begreifen, daß ich am Sonntag pünktlich zur Stelle war.

Der Meister traf vor einem Marmortisch seine Vorbereitungen und ließ sich Thon bringen. Es war noch Winter, und das große Atelier nicht geheizt. Ich verriet einem der Gehilfen meine Furcht, der Meister könne sich erkälten: O, wenn er arbeitet, niemals, versetzte er lächelnd.

Tatsächlich befreite mich die Heftigkeit, womit Rodin alsbald den Thon zu kneten begann, von jeder Unruhe.

Er hatte mich aufgefordert, neben ihm Platz zu nehmen, und nachdem er den Lehm auf dem Tisch zu langen Würsten ausgerollt hatte, formte er daraus mit rasender Schnelligkeit eine Thonskizze.

Gleichzeitig sprach er:

Diese erste Figur soll Ihnen die Schaffensart des Phidias vorführen.

Wenn ich diesen Namen ausspreche, denke ich in Wirklichkeit an die gesamte griechische Skulptur, deren erhabenster Vertreter Phidias' Genie war.

Die Skizze nahm Gestalt an. Rodins Hände eilten hin und her, fügten immer neue Teile der Thonmasse zu dem im Entstehen begriffenen Modell und verarbeiteten sie mit derber Faustkraft, wobei auch nicht eine einzige Bewegung verloren ging.

Dann beteiligten sich noch Daumen und Finger am Kneten, formten einen Schenkel mit einem einzigen Druck, machten einen Hüfteinschnitt, neigten eine Schulter, gaben dem Kopf eine Wendung, alles mit einer unglaublichen Geschwindigkeit, als ob es sich um die Vorführung von Taschenspielerkünsten gehandelt hätte. Ab und zu hörte der Meister eine Sekunde lang auf, um sein Werk zu betrachten, überlegte, faßte einen Entschluß, und kaum war das geschehen, so setzte er ihn flugs in die Tat um.

Ich habe niemals einen Menschen so schnell arbeiten sehen. Offenbar verleiht die Sicherheit der Intelligenz und des Auges der Hand der großen Künstler schließlich eine Leichtigkeit, die man etwa mit der Geschicklichkeit der besten Jongleure oder, um einen rühmlicheren Beruf heranzuziehen, mit der Gewandtheit der hervorragendsten Chirurgen vergleichen könnte. Übrigens schließt diese Schnelligkeit keineswegs die Präzision und die Gediegenheit aus; im Gegenteil, diese sind unlöslich mit ihr verknüpft, und sie hat infolgedessen auch nichts mit leerer Virtuosität zu tun.

Jetzt atmete Rodins Statuette Leben. Entzückend rhythmisch stand sie da; eine Hand stützte sie auf die Hüfte, der andere Arm fiel graziös auf den

Schenkel herab, und der Kopf war anmutig geneigt.

Selbstverständlich bin ich nicht so töricht zu glauben, diese Skizze sei ebenso schön, als eine Antike, *sagte lachend der Meister;* aber finden Sie nicht, daß sie wenigstens eine entfernte Vorstellung davon gibt?

Man könnte sie für eine Copie eines griechischen Originals halten, antwortete ich.

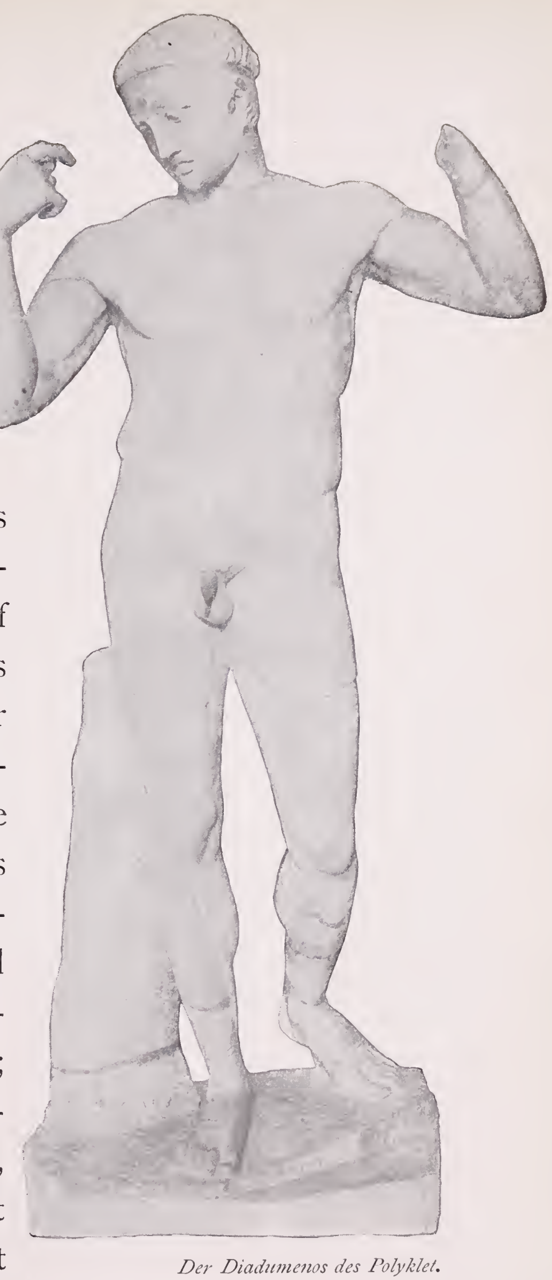
Schön! Nun wollen wir prüfen, woher diese Ähnlichkeit kommt.

Meine Statuette besteht vom Kopf bis zu den Füßen aus einer vierfach wechselnden Gliederung. Die Schultern und Brust andeutende Linie führt zur linken Schulter; der Schwerpunkt des Beckens neigt sich nach rechts, während er bei den Knien auf dem linken liegt, denn das Knie des gebogenen rechten Beines tritt mehr hervor als das andere; und schließlich tritt der Fuß dieses selben rechten Beines hinter den linken Fuß zurück.

Sie können also, wie ich wiederholen möchte, an meiner Figur vier Richtungen bemerken, die in den

ganzen Körper eine sehr sanfte wellenförmige Bewegung bringen.

Dieser Eindruck ruhiger Anmut wird ferner noch durch die Sicherheit der Haltung erreicht. Die die Mitte des Halses durchschneidende senkrechte Linie läuft auf den inneren Knöchel des linken Fußes zu, der das ganze Körpergewicht trägt. Das andere Bein dagegen ist frei: es ruht nur mit den Zehenspitzen auf der Erde und liefert also nur einen ergänzenden Stützpunkt; es könnte sich im Notfalle sogar erheben, ohne das Gleichgewicht zu gefährden. Es ist



Der Diadumenos des Polyklet.

eine völlig ungezwungene und höchst graziöse Stellung!

Noch etwas anderes ist zu beobachten. Der obere Teil des Rumpfes neigt sich auf die Seite des Beines, das den Körper trägt. Die linke Achsel hält sich also niedriger als die rechte. Im Gegensatz hierzu ist die linke Hüfte, die den ganzen Nachdruck der Haltung aufnimmt, in die Höhe gehoben und vorgeschoben. So nähert sich auf dieser Seite des Rumpfes die Achsel der Hüfte, während auf der anderen Seite die in die Höhe gehobene rechte Achsel sich von der gesenkten rechten Hüfte entfernt. Man wird unwillkürlich an die Bewegung einer Ziehharmonika erinnert, die sich auf der einen Seite zusammenzieht, auf der andern ausdehnt.

Dieses mit Achseln und Hüften hergestellte doppelte Gleichgewicht trägt viel zur ruhigen Zierlichkeit des Ganzen bei.

Betrachten Sie jetzt meine Statuette im Profil.

Sie ist hinten geschweift; der Rücken ist hohl und der Brustkasten wölbt sich leicht nach oben. Sie ist mit einem Wort konvex und hat die Form eines C angenommen.

Diese Gestaltung erlaubt ihr, das Licht ganz und gar aufzufangen, so daß es sich gleichmäßig und

mild über den Rumpf und die Glieder ergießen kann, wodurch der allgemeine anmutige Eindruck wesentlich erhöht wird.

Die verschiedenen Eigentümlichkeiten, die wir an dieser Skizze hervorgehoben haben, könnte man an fast allen Antiken feststellen. Zweifellos gibt es zahlreiche Abweichungen, zweifellos begegnet man sogar einigen Verstößen gegen die fundamentalen Gesetze, stets jedoch werden Sie in den griechischen Werken den größten Teil der Merkmale finden, die ich Ihnen soeben erklärt habe.

Wenn Sie nun dieses technische System ins Abstrakte übersetzen, werden Sie alsbald erkennen, daß die Kunst der Antike ungetrübtes Lebensglück, Ruhe, Anmut, Gleichgewicht, Vernunft bedeutet.

Rodin ließ seine Blicke über die Statuette gleiten.

Man könnte, *sagte er*, sie weiter ausführen; das wäre vielleicht für uns sehr kurzweilig, jedoch so wie sie ist, hat sie ja ihren Zweck erfüllt, denn ich habe an ihr meine Beweisführung machen können.

Die Einzelheiten würden ihren Reiz übrigens kaum erhöhen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich schnell noch eine wichtige Wahrheit betonen. Wenn Anlage und Hauptlinien einer Figur wohl durchdacht

und gut verteilt sind, ist sozusagen schon alles gemacht; der Totaleindruck ist dadurch bereits festgelegt; die sorgfältige Ausarbeitung, die dadurch folgt, wird freilich den Beschauern gefallen; aber sie ist fast überflüssig. Diese Fähigkeit der rhythmischen Gliederung ist allen großen Epochen eigen: heute ist sie so gut wie unbekannt.

Darauf schob er die Thonfigur bei Seite und sagte:

Jetzt werde ich eine andere nach der Schaffensart Michelangelos skizzieren.

Er verfuhr ganz anders wie das erste Mal.

Er richtete die beiden Beine dieser Figur nach der einen und den Leib nach der entgegengesetzten Seite. Er neigte den Rumpf vor; einen Arm bog er und legte ihn dicht an den Körper, den anderen führte er zum Hinterkopf.

Diese Stellung bot ein seltsames Bild qualvollen Ringens.

Rodin hatte diese Skizze ebenso schnell als die erste geformt, aber die Art, wie er den Thon zunächst knetete und dann durch Daumendruck verarbeitete, war womöglich noch ungestümer, leidenschaftlicher und nervöser geworden.

Da, ich bin fertig, *sagte er.* Was halten Sie davon?

Ich glaubte wahrhaftig ein Pasticcio Michelangelos zu sehen oder vielmehr die Wiederholung eines seiner Werke. Welch eine sehnige Vollkraft! Und welche Spannung in den Muskeln!

Nun bitte folgen Sie meinen Erklärungen. Hier haben wir anstatt vier nur zwei rhythmische Hauptlinien, eine für den oberen Teil der Statuette, eine andere entgegengesetzte für den unteren Teil. Das verleiht der Gebärde gleichzeitig zähe Kraft und Gebundenheit, und daraus resultiert ein auffallender Kontrast mit der Ruhe der Antiken.

Hier sind beide Beine gebogen, und infolgedessen ist das Körpergewicht auch auf beide verteilt, anstatt nur auf einem zu ruhen, wie dort. Hier zeigen also die unteren Gliedmaßen keine Ruhe, sondern Anstrengung.

Ferner tritt die mit dem am wenigsten tragenden Bein korrespondierende Hüfte am meisten in der Richtung nach oben hervor, was andeutet, daß ein Druck des ganzen Körpers sich in dieser Richtung äußern will.

Der Oberkörper ist nicht minder voll innerer Be-



Ein Sklave von Michelangelo. Louvre, Paris.

wegung. Anstatt wie bei der Antike Anschluß an die vorspringende Hüfte zu suchen, hebt die Schulter auf derselben Seite sich im Gegenteil in die Höhe, in der Absicht, die Bewegung der Hüfte fortzusetzen.

Beobachten Sie ferner, daß die ungeheuere Anstrengung die beiden Beine aneinander und die Arme an den Leib und an den Kopf drückt. Auf diese Weise verschwindet jeder leere Raum zwischen den Gliedern und dem Rumpf: man sieht dazwischen nicht mehr die großen Öffnungen, die, eine Folge der frei angebrachten Arme und Beine, die griechische Skulptur so ungezwungen und leicht machten. Michelangelos Kunst schafft Statuen, an

denen nichts aufgelockert, sondern alles fest gefügt ist. Er selbst sagte, daß nur die Werke gut wären, die man von der Spitze eines Berges herabrollen lassen könnte, ohne daß daran etwas zerbräche; und was bei einem solchen Sturz zerbrechen würde, das wäre seiner Meinung nach auch überflüssig gewesen.

Seine Figuren scheinen tatsächlich so gemeißelt zu sein, daß sie diese Probe aushalten könnten; eine Antike dürfte es sicher nicht wagen, sie zu bestehen: die schönsten Statuen der Phidias, Polyklet, Skopas, Praxiteles und Lysipp würden in Stücke zerbrochen am Fuße des Berges ankommen.

Sie ersehen daraus, wie ein Wort, das für die eine Schule wahr und tief ist, für eine andere sich als grundfalsch erweist.

Schließlich will ich noch ein letztes wichtiges Merkmal meiner Skizze hervorheben: sie hat die Form einer Konsole. Die Knie entsprechen der unteren, meist abgerundeten Anschwellung, die zurückgetretene Brust bildet die Vertiefung und der geneigte Kopf den oberen Vorsprung der Konsole. Der Rumpf ist also hier nach vorn gebogen, während er in der antiken Kunst nach hinten gebogen war. Dadurch entstehen hier sehr kräftige Schatten in der Vertiefung der Brust und unter den Beinen.

Kurz, das gewaltigste Genie der modernen Zeiten hat die Epopöe des Schattens gepriesen, während die Alten die des Lichtes gefeiert haben.

Und wenn wir jetzt, wie vorhin bei der Technik der Griechen, die geistige Bedeutung der Technik Michelangelos suchen, so müssen wir feststellen, daß seine Kunst ein leidvolles Versinken des Wesens in sich selbst, eine unruhige Energie, einen Willen zur Tat ohne Hoffnung auf Erfolg, schließlich das Martyrium der Kreatur, die von unausführbaren Wünschen gequält wird, ausdrückt.

Bekanntlich versuchte Raffael eine Zeit lang Michelangelo nachzuahmen. Es gelang ihm nicht. Er konnte das Geheimnis der Glut und des Feuers seines Rivalen nicht entdecken. Und zwar deshalb nicht, weil er sich an der Schule der Griechen gebildet hatte. Einen Beweis hierfür haben wir ja in dem göttlichen Trio der Grazien, das sich jetzt in Chantilly befindet und gewissermaßen eine gemalte Copie der berühmten antiken Gruppe in Siena ist. Ganz unbewußt kam er beständig auf die Prinzipien der Griechen, seiner Lieblinge, zurück. Alle seine Figuren, die er kraftstrotzend und ungestüm gestalten wollte, behielten immer den Rhythmus und das graziöse Gleichgewicht der hellenischen Meisterwerke.

Als ich nach Italien kam mit all den griechischen Modellen im Kopf, die ich im Louvre eifrigst studiert hatte, fand ich mich vor den Werken Michelangelos



Die drei Grazien von Raffael. Chantilly.

im höchsten Grade aus der Fassung gebracht. Sie widersprachen jeden Augenblick den Wahrheiten, die ich endgültig erworben zu haben glaubte. Warum

nur, fragte ich mich fortwährend, diese Krümmung des Rumpfes, warum diese hinaufgezogene Hüfte, diese gesenkte Schulter? Ich war vollkommen verwirrt . . . .

Und doch hatte Michelangelo sich nicht täuschen können. Man mußte ihn nur verstehen. Ich bemühte mich darum, und es ist mir gelungen.

In Wirklichkeit ist Michelangelo nicht, wie man bisweilen behauptet hat, ein Einsamer in der Kunst. Er ist das äußerste Ende des gesamten gotischen Denkens. Man sagt allgemein, daß die Renaissance eine Auferstehung des heidnischen Rationalismus war, der dann über den Mysticismus des Mittelalters gesiegt hat. Das ist nur zur Hälfte richtig. Der christliche Geist hat auch fernerhin sehr viele Künstler der Renaissance inspiriert, unter anderen Donatello, den Maler Ghirlandajo, der Michelangelos Lehrer war, und Buonarroti selbst.

Dieser ist offenbar der Erbe der Bildner des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Man findet unter den Skulpturen des Mittelalters fortwährend die Konsolenform, auf die ich vorhin Ihre Aufmerksamkeit lenkte; man findet daran ein Einziehen des Brustkastens, eng an den Rumpf gelegte Glieder und eine alle Kräfte anstrengende Haltung. Vor allem findet

man dort einen melancholischen Ausdruck, der das Leben als etwas Provisorisches betrachtet, woran zu klammern sich nicht ziemt.

Als ich mich bei Rodin für seine wertvollen Belehrungen bedankte, sagte er:

Wir müssen diese Erklärungen an einem der nächsten Tage durch einen Besuch im Louvre vervollständigen. Verfehlen Sie nicht, mich an mein Versprechen zu erinnern.

In diesem Augenblick führte ein Diener Anatole France herein, dessen Besuch Rodin erwartete. Der Meister hatte den großen Schriftsteller eingeladen, um ihm seine Antikensammlung zu zeigen.

Ich war, wie man sich denken kann, sehr glücklich, einer Begegnung dieser beiden Männer beiwohnen zu dürfen, die dem heutigen Frankreich so viel Ehre machen.

Sie begrüßten einander sehr verbindlich und mit einer freundlichen Bescheidenheit auf beiden Seiten, wie man sie bei Männern von gleichem Verdienst anzutreffen gewohnt ist. Sie hatten sich schon in den Häusern gemeinsamer Freunde getroffen. Aber mehrere Stunden, wie heute, hatten sie bisher noch nicht miteinander verbracht.

Sie sehen recht verschieden aus.

Anatole France ist groß und mager. Er hat ein langes und feines Gesicht; seine schwarzen listigen Augen liegen tief in den Höhlen; er hat vornehme, schmale Hände; seine Gebärden unterstreichen ungemein lebhaft und treffend das Ironische seines geistigen Wesens.

Rodin ist untersetzt; er hat kräftige, wuchtige Schultern; sein Gesicht ist breit; die Farbe seiner leicht verschleierten, oft halb geschlossenen, nur bisweilen weit geöffneten Augen ist tiefblau und durchsichtig. Sein dichter Bart gibt ihm das Aussehen eines Propheten Michelangelos. Er bewegt sich langsam und schwer. Seine breiten, großen Hände sind von robuster Behendigkeit, seine Finger kurz.

Der eine ist die Personifikation geistreicher und gründlicher Analyse, der andere die der Kühnheit und Leidenschaft.

Der Bildhauer führte uns nun vor die in seinem Besitz befindlichen Antiken, und die Unterhaltung nahm natürlicherweise wieder das Thema auf, das er soeben mit mir behandelt hatte.

Eine griechische Stele erregte in hohem Maße die Bewunderung Anatole Frances. Sie zeigt ein junges sitzendes Weib, das ein Mann liebevoll an-

blickt; dahinter erhebt sich eine Sklavin, die sich zu ihrer Herrin herabbeugt.

Wie doch die Griechen leidenschaftlich das Leben geliebt haben, rief laut der Autor der „Thaïs“.

Sehen Sie, auf diesem Leichenstein erinnert nichts an den Tod. Die Verstorbene bleibt mitten unter den Lebenden und scheint noch an ihrer Existenz teilzunehmen; sie ist nur sehr schwach geworden, und da sie sich nicht mehr aufrecht halten kann, muß sie in sitzender Stellung bleiben. Dies ist eins der Merkmale, die auf den antiken Stelen gewöhnlich die Toten kennzeichnen: da ihre Beine kraftlos geworden sind, müssen sie sich auf einen Stock oder gegen eine Wand stützen oder sich hinsetzen.

Es gibt noch ein Detail, das sie häufig von ihrer Umgebung unterscheidet. Während die lebenden Personen sie zärtlich und innig anschauen, lassen sie selbst ihre Augen ins Leere schweifen und richten sie auf niemand. Sie erkennen nicht mehr die, die sie ansehen. Und doch fahren sie fort, als innig geliebte Kranke unter denen zu leben, denen sie teuer sind. Und dieser halb Gegenwart, halb Abwesenheit bedeutende Zustand ist der rührendste Ausdruck des Schmerzes, wie ihn bei den Alten das Leben den Verstorbenen bezeugen konnte.

Wir betrachteten noch viele andere Antiken. Rodins Sammlung ist zahlreich und gewählt. Der Meister ist besonders auf einen Herkules stolz, dessen reife Kraft und Geschmeidigkeit uns entzückte. Diese Statue hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem dicken und schwerfälligen Herkules Farnese. Sie ist wunderbar elegant. Körper und Glieder des in strahlender, stolzer Jugend dargestellten Halbgottes sind von außerordentlicher Feinheit.

Dies ist ganz und gar der Held, *sagte Rodin,* der im Lauf die Hindin mit den erzenen Füßen bezwang. Der massige Athlet des Lysipp wäre einer solchen Tat nicht fähig gewesen. Die Kraft vereinigt sich oft mit der Grazie, und die wahre Grazie ist immer kraftvoll: eine doppelte Wahrheit, deren Richtigkeit ein Werk wie dieser „Herkules“ bezeugen kann. Sie sehen, Alkmenens Sohn erscheint um so stärker, je harmonischer sein Körper gebaut ist.

Anatole France verweilte lange vor einem entzückenden kleinen Torso, der eine Göttin darstellte.

Das ist, *sagte er,* eine der zahllosen „keuschen

Aphroditen", die im Altertum die „knidische Aphrodite", das Meisterwerk des Praxiteles, mehr oder minder frei wiedergaben. Die kapitolinische Venus und die mediceische Venus sind nur Varianten dieses so und so oft kopierten Vorbildes.

Bei den Griechen verwandten viele hervorragende Bildhauer ihre ganze Sorgfalt auf die Nachahmung der Werke ihrer Vorgänger. Sie änderten im allgemeinen wenig an den gegebenen Formen, nur in der technischen Behandlung waren sie bemüht, ihre Persönlichkeit Ausdruck zu geben.

Übrigens verbot wohl die mit einem Bildwerk eng verbundene religiöse Verehrung den Künstlern, eigene Wege zu gehen. Die Religion fixiert ein für allemal die Göttertypen, die sie annimmt. Wir sind erstaunt, so viele Wiederholungen der „keuschen Venus" und der „kauernden Venus" zu finden: man vergißt, daß diese Statuen Heiligenbilder waren. In tausend oder zweitausend Jahren wird man vielleicht ebensoviele „Heilige Jungfrauen von Lourdes" finden, die dann mit ihrem weißen Kleide, dem Rosenkranz und dem blauen Gürtel alle große Ähnlichkeit miteinander haben werden.

Wie lieblich war die griechische Religion, warf

ich ein, welch wollüstige Formen bot sie der Verehrung ihrer Gläubigen!

Ja, sie war schön, versetzte Anatole France; das bezeugen die verführerischen Liebesgöttinnen, die sie uns hinterlassen hat; aber freundlich war sie nicht, das können Sie mir glauben. Sie war intolerant und tyrannisch wie jede fromme Inbrunst.

Die in sinnlicher Schönheit schillernden Aphroditenleiber bereiteten vielen edlen Geistern große Qualen, und im Namen des Olymp reichten die Athener Sokrates den Schierlingsbecher. Erinnern Sie sich dessen, was Lukrez sagt:

Tantum religio potuit suadere malorum!

Sehen Sie, wenn die Götter des Altertums uns heute so sympathisch sind, so liegt das daran, daß sie nichts Schlimmes mehr tun können, sie sind für immer dahin.

Es war Mittag geworden, und Rodin bat uns, mit ihm zu speisen; mußten wir so leider seine schöne Sammlung verlassen.

IM LOUVRE.

Wenige Tage später machte Rodin sein Versprechen zur Tat und forderte mich zu einem gemeinsamen Besuch des Louvre auf.

Kaum befanden wir uns vor den Antiken, als er eine heitere und glückliche Miene zeigte, wie wenn er einen Kreis alter Freunde wiedergefunden hätte.

Wie oft, *sagte er*, bin ich einst hierher gekommen, als ich noch kaum fünfzehn Jahre alt war. Ich hatte zuerst den leidenschaftlichen Wunsch, Maler zu werden. Die Farbe zog mich an. Ich ging oft hinauf in die Galerie, um Tizians und Rembrandts Bilder zu bewundern. Aber leider hatte ich nicht genug Geld, mir Leinwand und Farben zu kaufen. Zum Kopieren der Antiken dagegen brauchte ich nur Papier und Bleistifte. Ich war also gezwungen, nur in den Sälen hier unten zu arbeiten und bald gewann ich die Bildhauerei so innig lieb, daß ich an nichts anderes mehr dachte.

Während Rodin mir erzählte, wie er Studien nach der Antike gemacht hatte, mußte ich an die Ungerechtigkeit der eingefleischten Akademiker denken, die ihn beschuldigten, sich gegen die Traditionen auf-

gelehnt zu haben. Gerade dieser angebliche Empörer kennt heute die Tradition am besten und respektiert sie am meisten!

Er führte mich zunächst in den Saal der Gipsabgüsse und sagte mit einem Hinweis auf den „Diadumenos" des Polyklet, dessen Original sich im British Museum befindet:

Sie können hier die vier rhythmischen Hauptlinien nachprüfen, auf die ich Sie jüngst an meiner Tonfigur aufmerksam machte. Betrachten Sie bitte die linke Seite dieser Statue: die Schulter schiebt sich ein wenig nach vorn, die Hüfte nach hinten, das Knie ist wieder nach vorn gerichtet, der Fuß nach hinten: daraus resultiert die zarte Wellenlinie des Ganzen.

Jetzt beachten Sie das Schwanken der wagerechten Linien: die Schulterlinie neigt sich nach rechts, die Hüftlinie nach links. Die mitten durch den Hals laufende Senkrechte fällt auf den inneren Knöchel des rechten Fußes; beachten Sie ferner die ungezwungene Stellung des linken Beines.

Schließlich wird Ihnen, wenn Sie diese Statue im Profil betrachten, die konvexe Linie der Vorderseite, ihre C-Form, nicht entgehen.

Schon bei diesem ersten Beispiel war ich über-

zeugt. Rodin wiederholte seine Beweisführung noch an vielen anderen Antiken.

Wir verließen den Saal der Gipsabgüsse, und Rodin führte mich vor den herrlichen Torso des „Periboetos“ von Praxiteles:

Der Schwerpunkt der Schultern und der der Hüften liegt links; die Schulterlinie steigt nach rechts, die Hüftlinie nach links.

Dann überließ er sich weniger theoretischen Eindrücken und sagte:

Beachten Sie die Eleganz dieser Statue. Obgleich ohne Kopf scheint der junge Körper dem Licht und dem Frühling doch deutlicher zuzulächeln, als Lippen und Augen es vermöchten.

Wir gingen weiter und gelangten zur „Venus von Milo“:

Sie ist das Wunder aller Wunder! Ein auserlesener Rhythmus offenbart sich hier, ähnlich dem, den wir soeben an den anderen Statuen bewundert haben; außerdem jedoch noch etwas, das zum Nachdenken anregt: hier finden wir nicht mehr die Form eines C, im Gegenteil, der Leib dieser Göttin

beugt sich ein wenig nach vorn wie bei den christlichen Bildwerken. Dennoch hat er nichts Unruhiges oder Gequältes. Das Werk verrät die schönste antike Inspiration: es ist die von Mäßigung geleitete Sinnenlust, die von Vernunft geregelte Lebensfreude.

Diese Meisterwerke üben eine eigentümliche Wirkung auf mich aus. Sie versetzen meine Gedanken unwillkürlich in die Luft und das Land, wo sie entstanden sind.

Ich sehe die jungen Griechen mit Veilchenkränzen in den braunen Haaren und die Jungfrauen in fließenden Gewändern den Göttern Opfer darbringen in hehren Tempeln, deren Linien rein und majestätisch sind und deren Marmor die warme Durchsichtigkeit des Fleisches besitzt. Ich stelle mir die griechischen Philosophen auf Spaziergängen in der Umgebung einer Stadt vor, wobei sie sich über die Schönheit unterhalten, wenn sie an einem verwitterten Altar vorüberkommen, der sie an irgendein irdisches Abenteuer dieses oder jenes Gottes erinnert. Die Vögel singen unter Efeu versteckt auf schattigen Platanen, in Lorbeer- oder Myrthenbüschen, und die Bäche erglänzen unter dem Himmel, der heiteren Hülle dieser sinnlichen und friedlichen Natur.

Wir standen vor der „Nike von Samothrake“:

Versetzen Sie im Geiste diese Statue an ein golden leuchtendes Gestade, von wo aus man durch Olivenzweige das Meer schimmern und in der Ferne weiße Inseln auftauchen sieht!

Alle Antiken brauchen volles, freies Tageslicht; in unseren Museen werden sie durch viel zu starke Schatten erdrückt: der Widerschein des sonnigen Südens und des benachbarten Mittelmeeres umflutete sie mit einem blendenden Glanz.

Ihre „Siegesgöttin“ war ihre „Freiheitsgöttin“: wie unterschied sie sich doch von der unsrigen!

Sie schürzte nicht ihr Gewand, um über Barrikaden zu schreiten. Sie war mit leichtem Linnen und nicht mit grobem Stoff bekleidet. Ihr wunderbar schöner Leib war nicht für alltägliche Arbeiten bestimmt; ihre kraftvollen Bewegungen hielten sich immer in harmonischem Gleichgewicht.

Sie war auch nicht die „Freiheit“ aller Menschen, sondern nur der vornehmen Geister. Die Philosophen betrachteten sie mit Entzücken. Die Besiegten jedoch, die Sklaven, die sie peitschen ließ, vermochten sie nicht zu lieben.



Die Nike von Samothrake. Paris, Louvre.

Das war ein Fehler des hellenischen Ideals. Die Schönheit, an die die Griechen glaubten, war eine vom Verstand ersonnene Regel; sie richtete sich auch nur an den Geist der Hochgebildeten: die armen und niederen Seelen verachtete sie. Sie hatte keine zärtliche Regung für den guten Willen der bescheidenen Wesen und wußte nichts davon, daß es in jedem Herzen einen Abglanz des himmlischen Lichtes gibt.

Sie war tyrannisch gegen alles, was nicht imstande war, stolz und erhaben zu denken. Sie diktierte Aristoteles die Verteidigung der Sklaverei. Sie duldete nur die Vollkommenheit der Formen und übersah, daß der

Ausdruck eines von der Natur stiefmütterlich behandelten Geschöpfes erhaben sein kann: grausam ließ sie alle entstellten Kinder in einen Abgrund werfen.

Diese Regel, wofür die Philosophen sich begeisterten, zeigt etwas im höchsten Grade Hemmendes. Sie hatten sie, ihren eigenen Wünschen entsprechend, ohne Rücksicht auf das unermeßliche Universum ersonnen. Sie hatten sie nach ihrer menschlichen Berechnung aufgestellt. Sie sahen die Welt von einer großen kristallenen Himmelskugel begrenzt. Sie hatten Furcht vor dem Unendlichen; sie hatten auch Furcht vor dem Fortschritt. Ihrer Meinung nach wäre die Schöpfung am schönsten unmittelbar nach dem Entstehen gewesen, wo noch nichts das ursprüngliche Gleichgewicht störte. Dann hätte sich nach und nach alles zum Schlimmen verändert. Jeder Tag hätte etwas mehr Verwirrung in die allgemeine Ordnung gebracht. Das goldene Zeitalter, das wir am Horizont der Zukunft ahnend erblicken, setzten sie weit hinter sich in längst vergangene Generationen.

So täuschte sie ihre Liebe zum schönen Gleichmaß. Zweifellos herrscht eine Regel in der unermeßlichen Natur; aber sie ist weit komplizierter als sie sich der Mensch mit den schwachen Kräften seiner Vernunft vorstellen könnte; außerdem ist sie ewig wechselnd.

Und doch war die Bildhauerkunst niemals herrlicher und strahlender, als damals, wo sie sich an dieser engen Regel begeisterte. Die ruhige Schönheit konnte in dem heiteren Charakter des schimmernden Marmors ganz und gar zum Ausdruck kommen: es herrschte eine vollkommene Übereinstimmung zwischen dem Geist und der Materie, die er belebte. Der moderne Geist dagegen stürzt und zerbricht alle Formen, in denen er sich verkörpert.

Kein Künstler wird jemals Phidias übertreffen. Denn der Fortschritt existiert wohl in der Welt, aber nicht in der Kunst. Der größte unter den Bildhauern, die zu einer Zeit erschienen, wo die ganze menschliche Phantasie im Giebelfelde eines Tempels Platz finden konnte, wird für immer unerreicht bleiben.

Wir gingen jetzt in den Saal Michelangelos hinüber. Auf unserem Wege berührten wir den Saal Jean Goujons und den Germain Pilons.

Diese hier sind Ihre großen Brüder, sagte ich zu Rodin.

Wenn dem doch so wäre, *versetzte er seufzend.*

Jetzt standen wir vor den „Sklaven“ Buonarrotis. Wir betrachteten zunächst den rechten, der sich im Profil zeigt.

Sehen Sie, hier haben Sie nur zwei Richtlinien. Die der Beine auf uns zu, die des Oberkörpers nach der entgegengesetzten Seite. Das verleiht der Haltung den Ausdruck gewaltiger Kraft. Auch bemerken Sie hier nicht ein Hin- und Herschwanken der horizontalen Linien. Sowohl Schulter als auch Hüfte liegen auf der rechten Seite höher als auf der linken. Dadurch gewinnt die Figur erheblich an Geschlossenheit. Prüfen wir nun die Senkrechte. Sie fällt nicht mehr auf einen Fuß, sondern zwischen beide Füße: demnach tragen beide Beine gleichzeitig den Körper und erscheinen stark angestrengt.

Betrachten wir endlich das ganze Werk, so haben wir den Eindruck einer Konsole: die geknickten Beine bilden tatsächlich einen Vorsprung und die zurückweichende Brust eine Vertiefung.

Es bestätigt sich also, was ich Ihnen jüngst in meinem Atelier an dem Tonmodell gezeigt habe.

Hierauf wandte er sich zu dem anderen „Sklaven“:

Die Konsolenform ist hier nicht durch die zurückweichende Brust, sondern durch den erhobenen, sich nach vorn schiebenden Ellbogen gekennzeichnet.

Diese eigenartige Silhouette ist, wie ich Ihnen schon gesagt habe, an allen Bildwerken des Mittel-



Ein Sklave von Michelangelo. Paris, Louvre.

alters zu beobachten: an der heiligen Jungfrau, die sich über ihr Kind neigt; am Gekreuzigten, der mit gekrümmten Beinen und eingefallenem Körper sich der Menschheit entgegenneigt, die sein Tod erlösen soll; an der „Mater dolorosa“, die sich über den Leichnam ihres Sohnes beugt.

Michelangelo ist, was ich nochmals betone, der letzte und größte der gotischen Künstler.

Einkehr der Seele bei sich selbst, Leiden, Lebensüberdruß, Kampf gegen die Fesseln der Materie, das sind die Elemente seiner Inspiration.

Diese Sklaven sind von so schwachen Banden festgehalten, daß es eine Kleinigkeit sein müßte, sie

zu zerreißen. Aber der Bildhauer hat zeigen wollen, daß ihre Gefangenschaft in erster Linie eine moralische ist. Denn obgleich er in diesen Figuren die von Papst Julius dem Zweiten eroberten Provinzen dargestellt hat, gab er ihnen doch eine symbolische Bedeutung. Jeder dieser Gefangenen ist die menschliche Seele, die ihre körperliche Hülle sprengen möchte, um im Besitze grenzenloser Freiheit schwelgen zu können.

Betrachten Sie den Sklaven rechts. Er hat einen Beethovenkopf. Michelangelo hat die Züge dieses Schmerzensreichen unter den großen Musikern vorausgeahnt.

Sein ganzes Leben beweist, in wie qualvoller Weise er von der Melancholie heimgesucht worden ist.

„*Warum hofft man noch auf Glanz und Glück im Leben?*“ sagt er in einem seiner schönsten Sonette. „*Irdische Freuden schaden uns um so mehr, je mehr sie uns locken und verführen.*“

Und an anderer Stelle:

„*Dem wird das schönste Los zuteil, der in der Wiege stirbt.*“

Alle Statuen, die er schuf, stehen unter einem so qualvollen Zwange, daß es scheint, als wollten sie zerspringen. Alle sind offenbar im Begriff, dem

übermächtigen Verzweiflungsdruck nachzugeben, der sie heimsucht. Als Buonarroti alt geworden war, ging er so weit, sie wirklich zu zerbrechen. Die Kunst genügte ihm nicht mehr. Er wollte das Unendliche. So schrieb er:

„Die Seele ist ganz der himmlischen Liebe zugewandt, die am Kreuz die Arme ausbreitet, uns zu empfangen; die Malerei und auch die Bildhauerei können nun keine Anziehungskraft mehr auf sie ausüben."

Der große Mystiker, der die „Nachfolge Christi" verfaßte, sagte das Gleiche:

„Die höchste Weisheit gipfelt darin, mit Verachtung der Welt nach dem Himmelreich zu streben. Wie eitel ist es, sich an das schnell Vergängliche zu klammern und die Freude, die niemals endet, zu übersehen!"

Mitten in diesen Gedanken schweifte Rodin plötzlich zu folgender Erinnerung ab:

Einst betrachtete ich mit tiefer Ergriffenheit Michelangelos „Pietà" im Dom zu Florenz. Dieses Meisterwerk, das gewöhnlich ganz im Schatten steht, war gerade in jenem Augenblick von einer Kerze in einem großen

silbernen Leuchter erhellt. Ein kleiner, vollendet schöner Chorknabe trat zum Leuchter, der so groß wie er selbst war, zog ihn zu sich heran und blies die Flamme aus. Worauf die wunderbare Skulptur ganz im Dunkel verschwand. Und das Kind schien mir den Genius des Todes vorzustellen, der das Leben auslöscht. Dieses Bild hat sich meinem Herzen unauslöschlich eingeprägt . . . .



Die Pietà im Dom zu Florenz von Michelangelo.

Und er fuhr fort:

Wenn ich ein wenig von mir sprechen darf, so möchte ich Ihnen gestehen, daß ich mein Leben lang zwischen den beiden großen Richtungen der Bildhauerkunst, zwischen der Auffassung des Phidias und der des Michelangelo, hin- und hergeschwankt habe.

Ich bin von der Antike ausgegangen; als ich dann aber nach Italien kam, zog mich plötzlich der große Florentiner in seinen Bann, und in meinen Werken ist sicher etwas von dieser Leidenschaft zu spüren.

Später, namentlich in letzter Zeit, bin ich wieder zur Antike zurückgekehrt.

Die Lieblingsthemen Michelangelos, die Tiefe der menschlichen Seele, die Heiligkeit des Leidens und des Strebens nach Überwindung sind unsagbar groß und hehr.

Aber ich billige nicht seine Lebensverachtung.

Das irdische Wirken, mag es noch so unvollkommen sein, ist doch etwas Schönes und Gutes.

Wir müssen das Leben lieben, schon der Arbeit wegen, die man darin entfalten kann.

Ich will mich unablässig mühen, die Natur, wie ich sie sehe, immer abgeklärter wiederzugeben. Wir sollen nach stiller Heiterkeit streben. Angesichts des Mysteriums regt sich immer in uns noch genug christliche Bangigkeit.



ELFTES KAPITEL

DER NUTZEN DER KÜNSTLER.

I.

AM Tag vor der Eröffnung der Ausstellung traf ich Rodin im Salon der Société Nationale. Es begleiteten ihn zwei Schüler, die inzwischen auch Meister geworden waren: der vortreffliche Bildhauer Bourdelle, der in diesem Jahre einen leidenschaftlichen Herkules ausgestellt hatte, wie er mit seinen Pfeilen die stymphalischen Vögel erlegt, und Despiau, der sehr geschmackvolle Büsten modelliert.

Alle drei standen vor einem Bildwerk des Gottes Pan, dem Bourdelle in einer Künstlerlaune Ähnlichkeit mit Rodin gegeben hatte. Der Schöpfer des

Werkes entschuldigte sich, an der Stirn seines Meisters zwei kleine Hörner angebracht zu haben, worauf Rodin lachend erklärte:

Sie mußten das sogar tun, denn Sie haben ja den Gott Pan dargestellt. Übrigens hat Michelangelo seinem Moses ähnliche Hörner gegeben. Sie sind das Sinnbild der Allmacht und der Allwissenheit, und ich fühle mich aufrichtig geschmeichelt, daß Ihre Liebenswürdigkeit mir diese Attribute beschert hat.

Als es Mittag war, lud der Meister uns ein, in irgendeinem benachbarten Restaurant zu frühstücken.

Wir verließen den Salon und befanden uns in der Avenue des Champs-Élysées.

Unter dem jungen und frischen Grün der Kastanien sausten die spiegelblanken Autos und Equipagen in langen Reihen an uns vorüber. Hier funkelte und schillerte der Pariser Luxus in seinem prächtigsten und fesselndsten Rahmen.

Wo wollen wir speisen? fragte Bourdelle mit komischer Angst. In den Restaurants dieser Gegend wird man im allgemeinen von Oberkellnern im Frack bedient, was ich nicht leiden kann; denn diese Leute jagen mir Furcht ein. Ich schlage vor, wir suchen eine Kutscherkneipe auf.

Man ißt dort allerdings besser als in den prunkvollen Lokalen, wo fast alles, was man genießt, gefälscht ist, stimmte ihm Despiau zu. Und das ist überhaupt der Hintergedanke Bourdelles, denn die fingierte Bescheidenheit seines Gaumens ist in Wirklichkeit nichts anderes als Feinschmeckerei.

Rodin, liebenswürdig wie immer, ließ sich von ihnen in ein kleines Wirtshaus führen, das versteckt in einer Straße dicht neben den Champs-Elysées lag. Wir suchten uns eine gemütliche Ecke aus, wo wir es uns bequem machten.

Despiau ist ein Mensch von munterer Laune und stets zum Necken aufgelegt. Er reichte Bourdelle eine Platte und sagte:

Bediene dich, Bourdelle, obgleich du nicht einen Bissen verdienst, denn du bist ein Künstler, das heißt, ein ganz unnützes Wesen.

Ich verzeihe dir diese Frechheit, antwortete Bourdelle, denn die Hälfte davon mußt du selbst einstecken.

Zweifellos befand er sich in einer augenblicklichen Anwandlung von Pessimismus, als er noch hinzufügte:

Übrigens will ich dir nicht widersprechen; es ist wohl wahr, daß wir zu nichts taugen.

Wenn ich mich meines Vaters erinnere, der Brettschneider war, so sage ich mir, er verrichtete eine für die Gesellschaft unentbehrliche Arbeit. Er rüstete die Materialien zu, woraus die Wohnungen der Menschen gebaut werden. Ich sehe ihn noch, meinen guten Alten, wie er Sommer und Winter auf den Zimmerplätzen in Wind und Wetter seine Planken sägte. Er war ein schlichter, derber Arbeiter, deren es nicht mehr viele gibt.

Aber ich? .... Wir? .... Was für Dienste leisten wir unseren Mitmenschen? Wir sind Gaukler, Taschenspieler, zweifelhafte Personen, die das Publikum auf den Jahrmärkten amüsieren. Kaum daß man geruht, sich für unsere Bestrebungen zu interessieren. Sehr wenige Leute sind imstande, sie zu verstehen. Und ich weiß nicht einmal, ob wir ihres Wohlwollens wert sind, denn die Welt könnte sehr gut ohne uns auskommen.

II.

Hierzu äußerte Rodin:

Ich glaube, Bourdelle macht uns hier etwas vor und spricht anders als er denkt. Ich teile seine An-

sicht, die er uns soeben auseinandergesetzt hat, keineswegs. Ich bin der Meinung, daß die Künstler die nützlichsten Menschen sind.

Bourdelle warf lachend ein:
Die Liebe zu ihrem Beruf macht Sie blind, Meister.

Durchaus nicht; meine Meinung stützt sich auf ganz solide Gründe, die ich Ihnen auseinandersetzen werde.

Ich bin begierig, sie kennen zu lernen, Meister.

Trinken Sie mal zunächst von diesem Burgunder, den der Wirt uns empfiehlt. Sie werden dann heiterer gestimmt werden und mir um so lieber zuhören.

Als er eingeschenkt hatte, begann er:

Zunächst eine Bemerkung. Ist es Ihnen aufgefallen, daß in der modernen Gesellschaft die Künstler, ich meine natürlich die wirklichen Künstler, die einzigen Menschen sind, die ihren Beruf gern ausüben?

Sicher ist die Arbeit unsere ganze Freude, unser ganzer Lebensinhalt, rief Bourdelle aus; aber dies besagt noch keineswegs, daß . . . . .

Halt! Nur ruhig! Was unseren Zeitgenossen so gut wie gänzlich fehlt, ist, wie mir scheint, die Liebe zu

ihrem Beruf. Sie arbeiten nur mit Widerwillen. Sie pfuschen gern. Dem ist überall so, auf der ganzen sozialen Stufenleiter, von oben bis unten. Die Politiker fassen bei der Erfüllung ihrer Amtspflichten nur die materiellen Vorteile ins Auge, die sie daraus ziehen können, und scheinen die Genugtuung, die die großen Staatsmänner früherer Zeiten empfanden, wenn es ihnen gelungen war, die Angelegenheiten ihres Landes geschickt zu behandeln, gar nicht zu kennen.

Die Industriellen suchen nur mit schlechten und gefälschten Erzeugnissen so viel Geld als möglich anzuhäufen, anstatt die Ehre ihres Unternehmens hoch zu halten; die Arbeiter, von einer mehr oder minder berechtigten Feindseligkeit gegen ihre Arbeitgeber erfüllt, erledigen ihre Aufgaben in gewissenloser Weise. Heute scheinen fast alle Menschen die Arbeit als eine abscheuliche Notwendigkeit, als eine fluchwürdige Last zu betrachten, während sie als ein Glück für uns, als unsere Daseinsberechtigung aufgefaßt werden müßte.

Übrigens hüte man sich, zu glauben, es wäre immer so gewesen. Die meisten Dinge, die uns aus früherer Zeit geblieben sind, Möbel, Hausgerät, Stoffe, beweisen eine große Gewissenhaftigkeit derer, die sie herstellten.

Der Mensch arbeitet gut und schlecht; ich glaube



Die gebrochene Lilie von A. Rodin.

sogar, daß die erste Art ihm mehr zusagt, weil sie seiner Natur mehr entspricht. Aber er hört bald auf die guten, bald auf die schlechten Ratschläge, und gegenwärtig gibt er zweifellos den schlechten den Vorzug.

Und doch, wieviel glücklicher würde die Menschheit sein, wenn die Arbeit, anstatt ein Mittel, das Dasein zu fristen, sein innerster Zweck wäre!

Diese wunderbare Veränderung könnte nur eintreten, wenn alle Menschen das Beispiel der Künstler befolgten oder besser, wenn sie sich selbst in Künstler verwandelten. Denn dieses Wort in seiner umfassendsten Bedeutung bezeichnet für mich alle, die an dem, was sie tun, freudigen Anteil nehmen. Es wäre also zu wünschen, daß es in jedem Beruf Künstler gäbe: Zimmerleute, die glücklich sein müßten, selbst ihre einfachsten Arbeiten künstlerisch auszuführen; Maurer, die Gips und Mörtel mit Liebe zubereiteten; Fuhrmänner, die stolz darauf sein müßten, Pferd und Wagen gut zu behandeln und auf die Fußgänger nach Möglichkeit Rücksicht zu nehmen. Das gäbe eine wunderbare Gesellschaft, nicht wahr?

Sie sehen also, daß das Beispiel der Künstler bei allen übrigen Menschen herrliche Früchte tragen könnte.

Sie haben unsere Sache glänzend geführt, Meister, versetzte Despiau. Ich widerrufe alles, Bourdelle, und, gebe zu, daß du dein Essen verdienst. Bitte, nimm von diesen Spargeln.

III.

Hierauf wandte ich mich an Rodin und sagte: Meister, Sie besitzen zweifellos eine große Überredungsgabe.

Womit jedoch wollen Sie schließlich den Nutzen der Künstler einwandfrei beweisen? Sicher kann, wie Sie soeben gezeigt haben, ihre leidenschaftliche Liebe zur Arbeit ein wohltuendes Beispiel sein. Aber ist nicht die Arbeit selbst, die sie leisten, durchaus unnütz, und liegt hierin für uns nicht gerade das Entscheidende?

Wie soll ich das auffassen?

Ich will damit sagen, daß glücklicherweise die Kunstwerke nicht zu den nützlichen Dingen zählen, das heißt zu denen, die wir zu unserer Ernährung,

Kleidung, zu unserem Schutz, kurz zur Befriedigung aller unserer körperlichen Bedürfnisse brauchen. Im Gegenteil, sie entreißen uns der Knechtschaft des Alltagsgetriebes und öffnen uns die Zauberwelt der Vergeistigung und der Phantasie.

Mein lieber Freund, man täuscht sich meistens über das, was nützlich und was unnütz ist.

Wenn man das, was den Bedürfnissen unseres materiellen Lebens entspricht, nützlich nennt, so sage ich ja.

Aber heute betrachtet man auch die Reichtümer als nützlich, die einzig zur Befriedigung der Eitelkeit und zur Erregung des Neides zur Schau gestellt werden. Diese Reichtümer sind nicht nur unnütz, sondern geradezu Hindernisse schlimmster Art.

Ich nenne alles nützlich, was uns in einen glücklichen Zustand versetzt. Nun gibt es auf der Welt nichts, was uns glücklicher macht, als Vergeistigung und Phantasie. Das vergißt man heute gar zu sehr. Der Mensch, der, vor aller Not in Sicherheit, wie ein Weiser zahllose Herrlichkeiten genießt, die jeden Augenblick vor seinen Augen und seinem Geiste erscheinen, wandelt auf Erden wie ein Gott. Er berauscht sich an dem wunderbaren Anblick schöner,

kraft- und saftstrotzender Geschöpfe, die vor seinen Blicken ihren ungestümen Tatendurst entfalten; beim Anblick stolzer Vertreter des Menschengeschlechts und des Tierreichs, junger Muskulaturen in Bewegung, wundervoller, lebendiger, geschmeidiger,



Der Frühling von A. Rodin.

schlanker und feinnerviger Organismen; er führt seine Freude in die Täler und auf die Hügel, wo der Frühling mit reichstem Blätter- und Blütenschmuck, mit den süßesten Wohlgerüchen, dem Summen emsiger Bienen, dem Rauschen breiter Flügelschläge und mit Klängen von Liebesliedern die verschwenderischsten

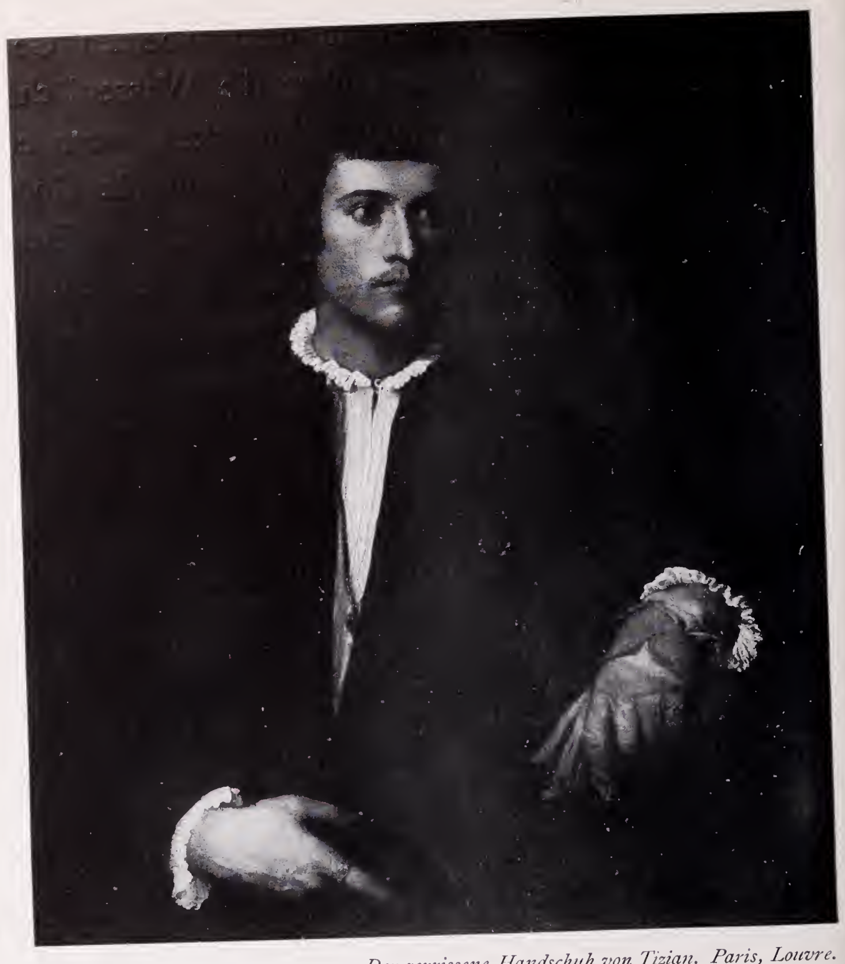
Feste feiert; er ergötzt sich an dem silbernen Gekräusel, das wie ein Lächeln über die Wasserfläche der Flüsse huscht; er gerät in Entzücken, wenn er beobachten kann, wie Apollo, der strahlende Gott, sich bemüht, die Wolken zu zerteilen, die die Erde im Lenz zwischen sich und ihm aufrichtet, einer schamhaften Geliebten gleich, die zögert, sich zu enthüllen.

Welcher Sterbliche ist beglückter als er? Und da die Kunst uns solche Freuden würdigen und genießen lehrt, wer will da noch leugnen, daß sie unendlich nützlich ist?

Aber es handelt sich nicht nur um intellektuelle Genüsse. Es handelt sich um weit mehr. Die Kunst verkündet den Menschen ihre Daseinsberechtigung. Sie enthüllt ihnen den Sinn des Lebens, sie klärt sie über ihre Bestimmung auf und läßt sie in ihrer Existenz sich zurechtfinden.

Wenn Tizian eine wunderbar aristokratische Gesellschaft malte, in der jedes Mitglied auf seinen Zügen, in seinen Gebärden, an seinem Kostüm den Stolz eines scharfen Verstandes, der Autorität und des Reichtums verriet, stellte er den Patriziern von Venedig als Muster das Ideal hin, das sie zu verwirklichen wünschten.

Wenn Poussin Landschaften komponierte, worin die



Der zerrissene Handschuh von Tizian. Paris, Louvre.

Vernunft zu herrschen scheint, so klar und majestätisch ist in ihnen die Anordnung, — wenn Puget seine Heldenleiber schuf, — wenn Watteau seine entzückend feinen, wehmütig träumerischen Schäfer-



Victor Hugo bietet der Stadt Paris seine Leier dar, von Puvis de Chavannes.

paare im verschwiegenen Schatten dichten Laubes, Liebe tauschend, barg, — wenn Houdon Voltaire lächeln ließ und die Göttin der Jagd, Diana, auf flinke Füße stellte, — wenn Rude in seiner „Marseillaise“ Greise und Kinder zum Schutze des Vaterlandes herbeirief: so schufen diese großen französischen Meister nacheinander Spiegelbilder unseres nationalen Geistes, die einen den Sinn für schöne Anordnung, Energie und Eleganz, die anderen Verstand und Heroismus, alle Lebenslust und freudige Bereitschaft zu freier, ungezwungener Betätigung. Und so verkörpert uns Franzosen ihr Werk die wesentlichen Merkmale unserer Rasse.

Hat nicht der größte Künstler unserer Zeit, Puvis de Chavannes, sich bemüht, uns die sanfte Heiterkeit nahe zu bringen, die unser aller Sehnsucht ist? Sind seine erhabenen Landschaften, worin die heilige Natur an ihrem Busen eine liebende, fromme, hehre und einfache Menschheit zu wiegen scheint, für uns nicht wunderbare Quellen der Belehrung? Hilfe für die Schwachen, Liebe zur Arbeit, Demut und Ehrfurcht vor dem Höchsten, er hat das alles ausgedrückt, dieses unvergleichliche Genie! Er schwebt als ein herrliches, reines Licht über unserer Zeit. Man braucht nur eines seiner Meisterwerke zu betrachten, seine



Die junge Mutter von A. Rodin.

„Heilige Genovefa“, seinen „Heiligen Hain“ in der Sorbonne oder seine Verherrlichung Victor Hugos im Hôtel de Ville, um sich edler Handlungen fähig zu fühlen.

Künstler und Denker gleichen einer Leier, die unendlich zarte und klangreiche Töne hat. Und die Schwingungen, die der Geist einer jeden Zeit ihr entlockt, klingen bei allen anderen Sterblichen nach.

Zweifellos sind die Menschen, die hervorragende Kunstwerke auf gediegene Art genießen können, sehr selten, und auch die Zahl der Beschauer, die solche Werke in den Museen oder selbst auf öffentlichen Plätzen betrachten, ist beschränkt. Aber die in den Werken enthaltenen Gefühle dringen schließlich doch in die große Menge. Neben den Genies lehnen sich andere Künstler von geringerem Können an die Schöpfungen

der Meister an und machen sie auf ihre Weise der Allgemeinheit verständlich. Die Schriftsteller werden von den Malern beeinflußt, wie diese von den Literaten: unter allen Köpfen einer Generation besteht ein fortwährender Gedankenaustausch. Die Journalisten, die populären Romandichter, die Illustratoren, die Zeichner machen der Menge die Wahrheiten verständlich, die die großen geistigen Potenzen entdeckt haben. Es ist wie ein Rieseln, wie ein Sprudeln intellektueller Kräfte, das in vielfachen Kaskaden herunterfällt, bis es das große stets bewegte Gewässer bildet, das den geistigen Zustand einer Zeit darstellt.

Man muß nicht sagen, wie es gewöhnlich geschieht, daß die Künstler nur die Empfindungen ihres Milieus wiedergeben. Das würde zwar schon nicht wenig sein. Denn es ist stets angebracht, den Menschen einen Spiegel vorzuhalten, mit dessen Hilfe sie sich selbst erkennen können. Aber sie tun mehr. Sie schöpfen tief aus dem reichen Schatz der Tradition, den auch sie wieder vermehren. Sie sind in Wahrheit Erfinder und Führer.

Um sich davon zu überzeugen, möge man beachten, daß fast alle Meister der Zeit voraufgingen, wo ihre Inspiration sich offenbarte. Poussin malte

unter Ludwig XIII. viele Meisterwerke, deren regelmäßiger Adel den Charakter der folgenden Regierung ankündigt. Watteau, dessen lässige Grazie führend über der ganzen Herrschaft Ludwigs XV. geschwebt zu haben scheint, lebte nicht unter diesem Könige, sondern unter Ludwig XIV. und starb unter dem Regenten. Chardin und Greuze, die mit ihren Verherrlichungen des bürgerlichen Heims, scheinbar eine demokratische Gesellschaft ankündigten, lebten unter der Monarchie. Der mystische, sanfte und weiche Prudhon nahm mitten in den brausenden und gellenden kaiserlichen Fanfaren das Recht in Anspruch, still zu lieben, sich zu sammeln, zu träumen, so daß er sich als ein Vorläufer der Romantiker erweist. Und kurz vor uns



Geschwister von A. Rodin.

haben unter dem zweiten Kaiserreich Courbet und Millet in ihre Werke die schwere Arbeit und Würde des Volkes gelegt, das unter der dritten Republik sich eine so einflußreiche Stellung in der Gesellschaft erobert hat.

Ich sage nicht, daß diese Künstler die großen Strömungen, worin ihr Geist sich kenntlich macht, bestimmt haben. Ich sage nur, daß sie unbewußt zu ihrer Entstehung beigetragen haben; ich sage, daß sie zu der intellektuellen Elite gehörten, die diese Tendenzen schuf. Wohl verstanden, setzte sich diese Elite nicht allein aus Künstlern, sondern auch aus Schriftstellern, Philosophen, Romandichtern und Publizisten zusammen.

Ich will noch einen Beweis dafür nennen, daß alle Meister ihren Generationen neue Ideen und Neigungen zuführen: es ist ihnen oft schwer gemacht worden, diesem Neuen Aufnahme zu verschaffen. Oft war fast ihr ganzes Leben ein Kampf gegen die Mittelmäßigkeit. Und je größer ihr Genie war, desto mehr liefen sie Gefahr, lange verkannt zu bleiben. Corot, Courbet, Millet, Puvis de Chavannes, um nur diese wenigen zu nennen, sind erst am Ende ihrer Künstlerlaufbahn zu allgemeinem Ansehen gelangt.

Man erweist den Menschen nicht ungestraft Gutes.

Das wenigste, das diese Meister für die Hartnäckigkeit, mit der sie die menschliche Seele reicher machen wollten, verdient haben, ist ihres Namens Unsterblichkeit.

Das, meine Freunde, wollte ich Ihnen über den Nutzen der Künstler sagen.

IV.

Ich erklärte mich überzeugt.

Ich habe nichts sehnlicher gewünscht, versetzte Bourdelle; denn ich liebe meinen Beruf, und meine Laune von vorhin war mir zweifellos von irgendeiner flüchtigen melancholischen Anwandlung eingeblasen worden; oder vielmehr habe ich, begierig die Verteidigung meines Handwerks zu hören, mich wie kokette Frauen benommen, die sich beklagen, daß sie häßlich sind, um Komplimente herauszufordern.

Ein paar Sekunden lang herrschte Schweigen. Wir dachten darüber nach, was soeben gesagt worden war. Der Appetit kam dabei nicht zu kurz, und die Gabeln verrichteten Wunder während dieses geistigen Waffenstillstandes.

Wie ich daran dachte, daß Rodin bescheidenerweise sich vergessen hatte, als er von dem geistigen Einfluß der Meister sprach, sagte ich:

Sie selbst haben auf Ihre Epoche eine Wirkung ausgeübt, die sich auf die nächsten Generationen zweifellos fortsetzen wird.

Mit Ihrer kraftvollen Verherrlichung unseres inneren Wesens haben Sie viel zur Entwicklung des modernen Lebens beigetragen.

Sie haben die ungeheuere Bedeutung gezeigt, die heute jeder von uns seinen Gedanken, seinen Zuneigungen, seinen Einbildungen und oft auch den Verirrungen seiner Leidenschaft beilegt. Sie haben einen Ausdruck gefunden für Liebesrausch und Mädchenträume, wilde Begier und wahnwitziges Grübeln, für aufflammende Hoffnung und seelischen Zusammenbruch.

Unaufhörlich haben Sie das geheimnisvolle Gebiet des individuellen Bewußtseins erforscht und Ihre Entdeckungen darin immer mehr ausgedehnt.

Sie haben beobachtet, daß in der Ära, die sich uns erschlossen, nur unser eigenes innerstes Ich, unsere eigenen Gefühle von Wichtigkeit sind. Sie haben ersehen, daß jeder von uns, ein Mensch des

Gedankens, ein Mensch der Tat, eine Mutter, ein junges Mädchen, eine Geliebte, die eigene Seele zum Mittelpunkt des Alls macht. Und diese Neigung, die wir fast unbewußt hegten, haben Sie uns deutlich enthüllt.

Nach Victor Hugo, der in seinen Liedern auf die Leiden und Freuden des intimen Lebens die Mutter an der Wiege ihres Kindes, den Vater am Grabe seiner Tochter, den Geliebten in Erinnerung an sein verschwundenes Glück besungen hat, ist es Ihnen gelungen, die tiefsten und geheimsten Regungen der Seele zum Ausdruck zu bringen.

Und niemand zweifelt, daß diese machtvolle Welle von Individualismus, die über die alte Gesellschaft hinstreicht, sie allmählich umwandelt. Niemand zweifelt, daß, dank den Meisterwerken der großen Künstler und der großen Denker, die jeden von uns auffordern, die eigene Persönlichkeit zu entwickeln und nach seinem eigenen Gefühl zu leben, die Menschheit schließlich alle Tyranneien, die noch das Individuum bedrücken, wegfegen und die sozialen Ungleichheiten abschaffen wird, die die einen den anderen unterjochen, den Armen dem Reichen, das Weib dem Manne, den Schwachen dem Starken.

Sie haben durch die Aufrichtigkeit Ihrer Kunst für

die fortschreitende Ausbreitung dieser neuen Ordnung viel geleistet.

Hierauf sagte Bourdelle:

Man hat niemals richtiger darüber geurteilt. Aber Rodin wehrte mit einem Lächeln ab:

Ihre große Freundschaft weist mir einen zu bevorzugten Platz unter den Verfechtern des modernen Denkens an.

Allerdings bin ich stets bestrebt gewesen, nützlich zu sein, indem ich so klar als ich nur vermochte meine Anschauung von Wesen und Dingen formulierte.

Despiau kostete mit Kennermiene ein kleines Glas alten Cognaks.

Ich werde mir dieses Restaurant merken, sagte er.

Und ich antwortete ihm:

Wahrhaftig, wenn Meister Rodin täglich hierher kommen würde, um sich mit seinen Schülern zu unterhalten, dann möchte ich mich hier gern häuslich niederlassen.

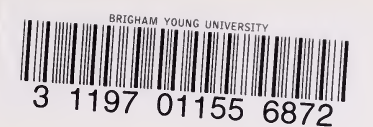
Kurz darauf ergriff Rodin noch einmal das Wort:

Wenn ich unsere Nützlichkeit betont habe und auch ferner betone, so geschieht das, weil einzig diese

Anschauung in der Welt, worin wir leben, uns die Sympathien zuführen kann, auf die wir ein gutes Anrecht besitzen.

Heute hat man Interesse für alles: ich wünschte, diese so praktisch veranlagte Gesellschaft überzeugte sich, daß es ebenso sehr in ihrem Interesse liegt, die Künstler zu ehren, wie die Fabrikanten und Ingenieure.

INHALT


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01155 6872


Hiller
Bookbinding
Company